

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

64

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
январь/март 2023

Печатается по решению редакционно-издательского совета ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина» (Санкт-Петербургской академии художеств). Сборник «Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств» (ранее «Научные труды») включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук, согласно решению Президиума ВАК МО РФ от 29.12.2015. Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-80275 от 09.02.2021. Распространяется через каталог агентства «Урал-Пресс», индекс 82328.

The collection of essays *Nauchnye Trudy Sankt-Peterburgskoi Akademii Hudozhestv (Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts)* is published quarterly according to the decision of the Editorial and Publishing Council of Federal State-Funded Educational Institution of Higher Education *St Petersburg Repin Academy of Fine Arts (St Petersburg Academy of Fine Arts)*. The collection of essays *Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts* (previous name of the publication *Scientific Papers*) is included into the *List of the Main Reviewed Scientific Editions*, in which basic scientific results of PhD theses must be published, according to the decision of the Higher Certification Commission at the Ministry of Education of the Russian Federation dating 29.12.2015. The collection of essays *Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts* is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Registration certificate is ПИ № ФС77-80275 от 09.02.2021. The collection of essays is distributed via the Ural-Press Agency catalogue, index 82328.

Состав редакционно-издательского совета:

Ю. Г. Бобров, доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ (председатель совета, главный редактор); **С. А. Елезова** (секретарь совета); **Н. Н. Акимов**, доктор филологических наук, доцент; **Е. В. Анисимов**, доктор исторических наук, профессор; **Е. К. Блинова**, доктор искусствоведения, профессор; **С. М. Грачева**, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАХ; **К. Г. Исупов**, доктор философских наук, профессор; **А. А. Курпатова**, кандидат искусствоведения, доцент; **Н. С. Кутейникова**, кандидат искусствоведения, профессор, академик РАХ; **В. А. Ляшин**, доктор искусствоведения, профессор, вице-президент РАХ; **В. Г. Лисовский**, доктор искусствоведения, профессор; **Ю. А. Никитин**, доктор архитектуры, доцент; **В. С. Песиков**, народный художник РФ, профессор, академик РАХ; **О. А. Резницкая**, доцент; **Н. О. Смелков**, доцент; **А. Н. Фёдоров**, кандидат архитектуры, кандидат богословия, профессор; **М. А. Чаркина**; **А. В. Чувин**, заслуженный художник РФ, профессор, академик РАХ.

Members of the Editorial and Publishing Council:

Yury Bobrov, Doctor of Science (Arts), Professor, Academician of the Russian Academy of Arts (Chairman of the Council, Editor-in-Chief); **Sofia Elezova** (Secretary of the Council); **Natalia Akimova**, Doctor of Science (Philology), Associate Professor; **Evgeniy Anisimov**, Doctor of Science (History); **Elena Blinova**, Doctor of Science (Arts), Professor; **Svetlana Gracheva**, Doctor of Science (Arts), Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts; **Konstantin Isupov**, Doctor of Science (Philosophy), Professor; **Alla Kurpatova**, PhD (Arts), Associate Professor; **Nina Kuteynikova**, PhD (Arts), Professor, Academician of the Russian Academy of Arts; **Vladimir Lenyashin**, Doctor of Science (Arts), Professor, Vice-President of the Russian Academy of Arts; **Vladimir Lisovskiy**, Doctor of Science (Arts), Professor; **Yury Nikitin**, Doctor of Science (Architecture), Associate Professor; **Vladimir Pesikov**, Peoples's artist of the Russian Federation, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts; **Olga Reznitskaya**, Associate Professor; **Nikolai Smelkov**, Associate Professor; **Alexander Fedorov**, PhD (Theology), PhD (Architecture), Professor; **Maria Charkina**; **Aleksandr Chuvin**, Honorary artist of the Russian Federation, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts.

© Авторы статей, 2023

© Санкт-Петербургская академия художеств, 2023

Художественные традиции московских изданий XVI–XVII веков

Статья посвящена изучению взаимодействия рукописной и печатной книги в едином пространстве книжной культуры России XVI–XVII вв. Изучаются издания Московского печатного двора как произведения искусства книги. Рассматриваются особенности художественной формы московских изданий, ее изменение под влиянием эстетики рукописной книги от изданий Ивана Федорова и Петра Мстиславца до книг Кондратия Иванова. Особое внимание уделено гравированной иллюстрации печатной книги и ее соотношению с контурной миниатюрой, показано подчинение книжной гравюры эстетике миниатюры и в целом иллюминированной рукописной книги. Автор показывает, что издания Московского печатного двора полностью находились в эстетическом поле рукописной книги, органично вписались в рукописный тип книжной культуры России XVI–XVII вв.

Ключевые слова: Московский печатный двор; русская рукописная книга; русская гравюра; русское искусство XVII в.; искусство книги; старопечатная книга

Oleg Khromov

Artistic Traditions of Moscow Editions of the 16th–17th Centuries

The article is devoted to the study of the interaction between handwritten and printed books in the single space of Russian book culture in the 16th–17th centuries. The publications of the Moscow Printing House are studied as works of the book art. The features of the artistic form of Moscow editions, its change under the influence of the aesthetics of a handwritten book beginning

with the publications of Ivan Fedorov and Peter Mstislavets till the books of Kondratii Ivanov are considered. Particular attention is paid to the engraved illustration of a printed book and its relationship with the contour miniature; the subordination of book engraving to the aesthetics of the miniature, and in general, to an illuminated handwritten book, is shown. The author shows that the publications of the Moscow Printing House were completely in the aesthetic field of the handwritten book, organically fit into the handwritten type of Russian book culture in the 16th–17th centuries.

Keywords: Moscow printing house; Russian handwritten book; Russian engraving; Russian art of the 17th century; book art; old printed book

На первый взгляд, взаимодействию рукописной и печатной книги уделено достаточно внимания в литературе. Много писали о заимствовании печатной книгой шрифта из рукописной, указывалось на связь орнаментики рукописной книги и декора печатной книги. В 1927 г. в небольшой интересной монографии Н. С. Большаков писал о близости старопечатной гравюры контурной миниатюры [3, с. 9–10]. В целом художественное развитие печатной книги рассматривалось в связи с отходом от эстетики книги рукописной как прямолинейное движение от рукописи к печати, как процесс изживания рукописной традиции и обретения печатной книгой Нового времени своей особой художественной формы. При этом взаимоотношения художественной формы рукописной и печатной книги практически не изучалось, а отдельные элементы книжного убранства, например гравюра, рассматривались как самостоятельное художественное явление. В стороне оставался основной вопрос соотношения эстетики, стилистики и тектоники рукописной и старопечатной книги.

В настоящей работе постараемся осветить этот вопрос и показать взаимодействие рукописной и печатной книги в XVI–XVII вв. с точки зрения соответствия технологии (всей совокупности приемов и технических приспособлений для ее создания) ее художественной форме, эстетическим предпочтениям эпохи.

Известно, что книга каждой эпохи обладает набором свойств (от изготовления до «внешней» формы), которые определяют тип книжной культуры и показывают его особенности и состояние. В эпоху, которой посвящена статья, сталкиваются два типа книжной

культуры – рукописный и печатный [14]. Печать воспринимается как прогрессивное явление, смещающее рукопись, но на протяжении более века после выхода изданий Анонимной типографии и Ивана Федорова печатная книга существовала наравне с рукописной, более того, архаический рукописный способ имел большее распространение. В течение столь долгого периода рукописные произведения в какой-то степени диктовали свои условия печатным.

Обратимся к самой известной русской книге – первопечатному Апостолу Ивана Федорова и Петра Тимофеева Мстиславца. Это издание изучено, описано, о его декоре сказано почти все, но в стороне остались особенности техники гравировки знаменитого фронтисписа, отличной от всего, что мы увидим в последующих московских изданиях (*ил. 1*).

Прежде всего, в гравюре из «Апостола» 1564 г. обращают на себя внимание высокопрофессиональные приемы резьбы, в целом штриховка. Мастер использовал свободную линию для создания абриса фигуры, в тенях – прямую параллельную штриховку, косую и волнистую линии, наконец, сложную перекрестную штриховку, практически забытую впоследствии в московской книжной гравюре. Он использует разные по толщине штрихи, формирует объемы угловыми, волнистыми, прямыми, точечными линиями. В моделировке личного применяет параллельные прямые линии, короткие штрихи. Пластика лица, глаз, носа прекрасно передана короткими сложными штрихами. Наконец, нимб, сформированный короткими тонкими штрихами, указывает на обращение к западноевропейской традиции, о чем неоднократно говорили исследователи [3, с. 21].

Очевидно, что эта гравюра выполнена мастером, имеющим в гравировании европейскую выучку: необученный копиист не смог бы повторить сложную технику оригинала, но главное в том, что моделировка формы в гравюре исполнена исключительно графическими средствами. Именно умелое сочетание графических средств (линии, точки) создает вполне законченный образ ап. Луки, для завершения изображения фигуры которого не требуется цветовых дополнений, как в контурной миниатюре. Конечно,

известны раскрашенные экземпляры, но они – дань традиционному пониманию украшения русской рукописной книги, эстетика иллюстрации которой заставляла не замечать графические детали, делала их излишними.

Эта традиция оказалась достаточно устойчивой и в последующих опытах иллюстрирования печатной книги. Сложная графическая система, требующая высокого мастерства, не получила развития в московской книге. Постепенно русские типографы и граверы возвращались к привычной графической системе контурной миниатюры и иконописных образцов, помня при этом образец Ивана Федорова и Петра Мстиславца как первый и авторитетный опыт русской первопечатной иллюстрации.

Влияние Апостола московской печати 1564 г. было отмечено А. А. Сидоровым по иконографическим признакам в гравюрах Андроника Невежи [12, с. 126–144]. Рассматривая рамки в его изданиях (Псалтирь 1568 и 1577 гг., Апостол 1597 г.), Сидоров говорил о близости формы, повторении отдельных иконографических деталей, например круглых окон, мотивов орнаментики и т. п. При этом фронтисписы в книгах Андроника Невежи уходили от формообразования, трактовки формы, которые видим в гравюре Федоровского Апостола. Это был первый шаг в русской печатной книге от гравюры к имитации контурной миниатюры рукописной книги в новой технике графики.

Андронику Тимофееву Невеже принадлежат несколько гравюр, различных по стилистике, но идентичных по технике, манере гравировки (ил. 2, 3).

Псалтирь 1568 г., напечатанная Никифором Тарасиевым и Андроником Невежей, в искусстве книги известна прежде всего необычным фронтисписом с изображением царя Давида в архитектурном портике с четырехугольными колоннами. Об иконографических источниках этого изображения было высказано множество предположений, как и о фигуре царя Давида, трактовка которой вписывается в русскую традицию, но точный оригинал обнаружить не удалось. Нас интересует не иконография, а манера гравировки, особенности штриховки, индивидуальные приемы резьбы мастера.

Другой образец, который дает материал для сравнения и наблюдения, – Псалтирь 1577 г., напечатанная А. Т. Невежей в Александровской слободе. Фронтиспис к этому изданию иконографически полностью отличается от фронтисписа Псалтири 1568 г. Царь Давид представлен в традиционной иконографии в архитектурной рамке, обозначающей палаты. А. А. Сидоров, изучая эту гравюру, отметил, что образцом для рамки послужил фронтиспис к Апостолу 1564 г.

Наконец, третья гравюра, представляющая интерес для нашего исследования, – фронтиспис к Апостолу Невежи 1597 г. с образом евангелиста Луки. Любопытно суждение о нем А. А. Сидорова: «Гравюра Невежи, в сущности, дает (в достаточно пышной раме) иконный образ» [12, с. 139]. Напомним, что гравюра 1597 г. подписана мастером (имя и отчество – в зеркальном отображении) «андроникъ тимофѣевъ / НЕВѢЖА».

Итак, рассмотрим технику гравировки. Во всех трех гравюрах идентична фоновая штриховка. Фронтисписы Псалтирей более детально проработаны, в них мастер чаще применяет мелкие штрихи в деталях моделировки формы фигуры псалмопевца, более тщательно прорабатывает одежды, в то время как в Апостоле 1597 г. он практически не разрабатывает их, создавая объемы лаконичной штриховкой, подчеркивающий абрис фигуры. Во всех трех гравюрах внимание мастера занимали композиционно-пространственные решения. При проработке фигур, их моделировке А. Т. Невежа не использует теней для создания объемов. Он лишь обрисовывает их контуры. Его штриховка многообразна: наряду с прямыми и параллельными он использует волнистые линии, пересечения прямых и волнистых штрихов, но нигде в его работах нет перекрестной штриховки. В орнаменте и моделировке ликов Невежа прибегает к коротким точечным штрихам, но они более скованные, чем в первопечатном Апостоле. Хотя он использует те же средства, что и мастер федоровского Апостола, результат не сравним с ним. Андроник Невежа трактует лики более обобщенно, в них нет той индивидуальности, настроения, что присущи образу евангелиста Луки из Апостола 1564 г. Вместе с тем следует отметить, что личное царя

Давида, особенно в Псалтири 1577 г., проработано более детально. Образ евангелиста Луки более прозрачен и лаконичен в проработке, при этом ряд штрихов в его гиматии при моделировке фигуры точно повторяют штрихи фигуры и гиматия царя Давида. Фронтиспис Апостола 1597 г. Н. С. Большаков и А. А. Сидоров относили к высшему достижению А. Т. Невежи. Думаю, с этим можно согласиться, но надо учитывать, что в гравировке царя Давида, особенно 1577 г., мастер был более изощрен и разнообразен с точки зрения техники гравировки.

Рассмотрев манеру гравировки Андроника Невежи, можно констатировать, что мастер полностью ушел от фронтисписа Апостола 1564 г. По сути, он отказался от художественных средств выразительности гравюры в пользу традиционной для России того времени контурной миниатюры, сохранив лишь самые общие приемы. Федоровский Апостол был абсолютно новым явлением в художественной и книжной культуре Московии, издания Невежи стали первым шагом к возвращению в эстетику русской иллюминированной рукописной книги, контурной миниатюры, иконописной графики. В то же время фронтисписы А. Т. Невежи открывали возможности создания в московской печатной книге тиражной «миниатюры» в технике гравюры. Возможно, это стало одной из причин, определивших направление развития типографской книги, ее уход от виртуозного Апостола 1564 г. в сторону привычных и более простых образов, менее проработанных с точки зрения перспективных построений, характерных для иконописи и миниатюры.

В 1606 г. Анисим Михайлов Радишевский печатает Четвероевангелие, которое украшают четыре гравюры с образами евангелистов и изображение эмблемы Распятия (Голгофы) в начале 46-го зачала (чтение Страстного Евангелия), а также орнамента (заставки, маргинальные рамки, инициалы), в искусстве московской книги кирилловской печати отличающаяся особой оригинальностью.

Образы евангелистов помещены в рамки со сложной архитектурой и орнаментом с символами евангелистов. Об их особенностях в связи с нашей темой скажем позже (ил. 4).

Обратимся вначале к образам евангелистов. По перспективным построениям и трактовке фигур, даже с учетом разницы в постановке фигуры и антуража, они близки образу евангелиста Луки Андроника Невежи, но по оформлению, вниманию к деталям, формообразованию, технике и манере гравировки евангелисты Анисима Радишевского представляют собой совершенно новые, особенные работы в истории искусства русской книги.

Как отмечалось выше, прежде всего нас занимает техника гравировки. Мы уже видели две манеры гравировки. Классическую ксилографию со сложной перекрестной штриховкой в тенях при моделировке формы в изданиях Ивана Федорова и Петра Тимофеева Мстиславца и контурную гравюру с использованием простых линий (прямых, косых, ломаных) без перекрестной штриховки у Андроника Невежи.

В манере гравировки в Евангелии А. М. Радишевского мы наблюдаем своеобразное совмещение двух принципов формообразования: контурного и при посредстве своеобразной теневой штриховки. Гравировка в Евангелии 1606 г. сложная, отличающаяся особым вниманием к мелким деталям и одновременно разнообразная по приемам. Одним из приемов, который наиболее ярко проявился в гравировке фигуры евангелиста Матфея, было создание специфического абриса изображения в виде широкой линии из систематически расположенных точек. Дерево обрабатывалось таким образом, что получалась широкая линия, образованная множеством параллельных штрихов, которые затем прорезались ножом под углом и формировался широкий контур из множества точек, напоминающий тени косой перекрестной штриховки. В абрисах фигур гравер сочетал линии из точек с традиционными контурными косыми и прямыми линиями. Эти же приемы использованы и в эмблеме Распятия.

Гравюры Евангелия А. М. Радишевского сложны и многообразны по технике гравировки не только в изображении фигур евангелистов и их символов, но и в орнаментальном обрамлении, основанном на сочетании сложных кривых (извилистых, как называл их А. А. Сидоров) с прямыми и косыми линиями. Штриховкой

мастер создает темные фоны и использует их одновременно с «белыми» в одной рамке, например, евангелиста Луки.

Рамки евангелистов Евангелия 1606 г. неоднократно определялись исследователями как самобытные, включающие элементы федоровской орнаментики, виленских изданий П. Т. Мстиславца. А. А. Сидоров отмечал, что при желании в них можно увидеть восточные элементы, черты искусства Закавказья [12, с. 152]. Говоря об иконографических источниках гравюр Евангелия 1606 г., исследователи отмечали в их орнаментальном обрамлении отклики на западную архитектуру, которую Анисим Радишевский, по мнению Е. Л. Немировского, видел во Львове и Кракове [10, с. 61]. Смещение «поздней готики с немецким Ренессансом» находил в обрамлениях евангелистов А. И. Некрасов; видели в них и исключительно оригинальный русский стиль, связанный со Строгановской иконописью и книжным письмом [9, с. 100; 12, с. 158–159].

Стилистические параллели орнаментике А. М. Радишевского действительно можно найти в книгописании строгановских мастеров. Элементы заставок со сложным растительным орнаментом, включающим причудливые сочетания побегов, цветочных стеблей, листьев аканта на темных и светлых фонах, угадываются в орнаментации рукописной книги. Недавно подробно изученный книгописный подлинник братьев Басовых дает возможность с еще большей определенностью выявить истоки орнаментики изданий Радишевского в орнаментальных образцах и идеях книгописцев того времени [6; 1; 2; 8, с. 212–213; 16]. Это позволяет утверждать, что особенностью орнаментики печатных книг Анисима Радишевского является ее стилистическое соответствие рукописной книге круга строгановских книгописцев.

Не вдаваясь в подробности, можно сказать, что орнаментальные поиски А. М. Радишевского проходили в том же направлении, что и в целом в русской художественной культуре. Отметим, что А. М. Радишевский был хорошо знаком с западноевропейским орнаментальным искусством, как не было оно сокрыто и от других московских мастеров. На основе известного орнаментального

стиля «бешлагверк»¹ он сумел создать свой, московский, вариант общеевропейского стиля, сочетающего искусство готики и Возрождения.

Гравюра А. М. Радишевского, как и его система оформления книги, оказала влияние на дальнейшее развитие русской книжной гравюры, хотя некоторые приемы гравировки мы увидим только в изданиях 1640-х гг.; найдут место в дальнейшем и некоторые композиционные решения, и орнаментальные модули. В середине XVII столетия наши мастера будут копировать рамки А. М. Радишевского, но в чисто контурной манере.

С деятельностью Невежи (отца и сына) и Радишевского заканчивается этап сложения стиля оформления московской книги с присущими ему тяготением к контурной манере, печатной «миниатюре», привычной эстетике рукописной книги.

Заметим, что А. М. Радишевский, создавая роскошные развороты с фронтисписом, заставкой, инициалом, маргинальной рамкой, повторял структуру роскошной рукописной книги, а применяемая им техника позволяла средствами гравюры создать форму, которая, так же как в Апостоле 1564 г., не требовала цветовых дополнений, не служила знаменем для миниатюриста. При этом фигуры евангелистов Евангелия 1606 г. по построению оставались в плоскости привычной иллюстрации русской рукописной книги, не случайно мы видим их последующее повторение в контурной манере (Евангелие, Москва, 1651, 1653 гг., гравер Григорий Иванов).

Окончательный переход московской книжной иллюстрации от языка гравюры к языку иконописного рисунка связан с деятельностью замечательного книжного мастера Кондратия Иванова.

Возрождение Московского печатного двора начинается в 1614 г. Первым московским изданием после Смуты стала Псалтирь 1615 г., напечатанная Никитой Федоровым Фофановым. Фронтисписную гравюру в Псалтири 1615 г. можно считать оригинальным, новым для Москвы явлением, хотя и связанным с предшествующими идеями оформления московских изданий Ивана Федорова, Анисима Радишевского и, в большей степени, Андроника Невежи.

Фронтиспис этой Псалтири, атрибутированный А. А. Сидоровым Кондратию Иванову [11, с. 168], использовался в последующих изданиях Псалтири вплоть до 1660-х гг. С него сделали копию для издания Псалтири Василия Бурцева 1633 г.

Фронтиспис 1615 г. отличается в деталях и композиционно от предшествующих иллюстраций. Арка, обозначающая палаты царя Давида, круглые окошки в ее верхней части напоминают иллюстрации Ивана Федорова и Андроника Невежи. Близким к изданиям А. Т. Невежи, но все же несколько иным является изображение фигуры царя Давида, столика с письменными принадлежностями, скамьи с изящными ножками и длинной восточной подушкой, подножия. Рамке, изображению в целом присуща большая усложненность, чем у А. Т. Невежи: изображение окошек за колонами, обильные декоративные украшения, в верхней части вазоны со стилизованными побегами, напоминающими элементы декора А. М. Радишевского, виноград, обвивающий колонки, наконец, нижняя часть рамки, украшенная стилизованными побегами плюща и соцветиями. По художественной форме это уже произведение совершенно иного стиля. Прежде всего, новая гравюра декоративна, более плоскостна по построению композиции, обильна различными деталями в отличие от строго выдержанной работы А. Т. Невежи. Декоративность гравюры, орнаментальность, сложное архитектурное обрамление придают ей самостоятельное значение художественного элемента книги, не требующего цветового дополнения. Эта особенность работы Кондратия Иванова определяла художественную специфику его иллюстраций, в которых техника гравюры получила большую независимость от традиций миниатюры как элемента художественного убранства книги².

В 1627 г. выходит в свет Четвероевангелие – наиболее важная книга Кондратия Иванова. Ему принадлежит гравировка фронтисписов с образами евангелистов, несколько инициалов и заставок, рамок для маргиналий и эмблема Распятия (Голгофа). Знаменщиком выступал знаменщик Московского печатного двора Дмитрий Исаев [7, с. 22]. По предположению А. А. Сидорова, знаменщиком фронтисписа с изображением апостола и евангелиста Иоанна Бого-

слова и его ученика Прохора был известный иконописец Прокопий Чирин (упом. 1593–1627). Напечатано Евангелие 1627 г. шрифтом, созданным для него Кондратием Ивановым [5, с. 21]. Работа над изданием была начата в 1621 г., затем прервана и продолжена, в 1625 г. приступили к печати, которая продолжалась почти два года, как известно из послесловия, с 28 апреля 1623 (1625) по 19 марта 1627 (1627) г.

Гравюры с образами евангелистов для Четвероевангелия 1627 г. – единственная документально подтвержденная работа Кондратия Иванова. Она существенно отличается от предшествующих гравюр в московских изданиях высоким уровнем мастерства гравера, трактовкой формы и способами ее создания. Манере гравировки Кондратия Иванова во фронтисписах свойственна систематическая плавная штриховка, избегание ломаных линий, острых углов. Его гравюрам присуща и детальная, тщательная проработка ликов, формирование их закругленными штрихами и параллельной штриховкой. В передаче объемов фигур и одежд евангелистов мастер использует не только контурную линию, но и тени, которые он создает мягкими, плавными параллельными штрихами, по манере гравировки, штриховедению напоминающие фронтиспис с образом евангелиста Марка в Евангелии 1606 г. А. М. Радишевского. В фоновой штриховке он использует также параллельную прямую и косую штриховку, создавая пересекающиеся плоскости, придающие объем изображению.

Орнаментика архитектурных арок, палат у трех евангелистов (Матфея, Марка, Луки) разнообразна и отличается по использованным элементам, деталям, как и в Евангелие Анисима Радишевского. Кондратий Иванов использует колонки с близкими, но разными элементами декора, характерные для немецкой гравюры, в частности, формы колонок с утолщением внизу и чешуйчатым мотивом декорации.

Растительные элементы декора в гравюрах с образами евангелистов Кондратия Иванова идентичны по мотивам, но различны по композиции, как и ряд других элементов, например вазоны. Не повторяется мастер и в изображении столиков и их орнаментации,

причем в украшениях столика у евангелиста Луки он использует известные в анонимном издании Евангелия 1564 г. и Строгановском книгописном подлиннике мотивы орнамента, близкие западноевропейской черной гравюре и одновременно восточной орнаментике, популярной, например, в XII–XIII вв. у сельджуков. Так же разнообразны по украшению скамьи и подножия у Евангелистов.

Евангелие Кондратия Иванова 1627 г. по структуре оформления во многом повторяет рукописную книгу. Его виртуозная контурная резьба во фронтисписах, несмотря на использование при моделировке именно средств гравюры, оставляет достаточно места для последующей работы живописцу-миниатюристу, оставаясь при этом законченным произведением гравера, свободно существующим без цвета. В работах К. Иванова сложилась классическая форма элементов оформления московской книги первой половины – середины XVII в., которая находилась в одном эстетическом поле с рукописной книгой.

Важным моментом в выборе манеры гравировки выступало и стремление к долговечности использования гравюр, которое существенно влияло на себестоимость книги, поскольку работа гравера была самой высокооплачиваемой и трудоемкой на Печатном дворе. Одна гравюра резалась от одного до нескольких и более месяцев, поэтому гравированные доски бережно хранились, ремонтировались при необходимости. Естественно, что такое положение побуждало «рещика» (гравера) к созданию особой формы гравюры, штрихи которой могли бы выдержать многократное использование, не трескались, не скалывались при печати, давали необходимый тираж. Это обеспечивала контурная (очерковая, обрезаемая) техника гравюры, которая позволяла получить наиболее долговечное изображение, необходимое Московскому печатному двору. Применение в московских книгах контурной гравировки, уход от сложной перекрестной штриховки на эстетическом уровне не противоречило восприятию изображений московскими книжниками, привыкшими к линейной миниатюре, ее графическому контуру, традиционному для искусства книги XVI–XVII вв. В этом смысле справедливо утверждение Н. С. Большакова о том, что

книжная фигурная гравюра повторяла контур рукописной миниатюры³. Именно эстетика московской очерковой гравюры, не столь сложной по технике (как, например, гравюра св. Луки в Апостоле Ивана Федорова – сложная, со светотеневой моделировкой, немецкая по манере гравировки) соединяла московскую печатную книгу и рукопись в одном эстетическом поле. По сути, издания московской печати как по своей структуре, так и по оформлению повторяли рукописную книгу в унифицированном и формализованном тиражном виде.

Печатное издание могло превратиться в рукопись, если к нему обращались златописцы, живописцы или иконописцы. Подобные случаи в XVII в. встречались регулярно в связи с созданием подносных экземпляров (ил. 5, 6).

Хорошо известно, что для подносных экземпляров и просто по желанию заказчика (для вклада книги в монастырь в помин родителей, например) иллюстрации, орнаментика раскрашивались. После работы художника гравированный фронтиспис превращался в полноценную миниатюру. На этом метаморфозы не оканчивались. Книга попадала к словописцу или златописцу, которые твореным золотом прописывали инициалы, заголовки, рубрики, тексты в маргинальных рамках и т. п. Известны случаи, когда словописцы прописывали весь текст золотом. В результате этих действий книга из печатной превращалась в «рукопись», гравюры – в «миниатюру».

Рассматривая вопрос об эстетическом соотношении изданий Московского печатного двора и рукописной книги, необходимо напомнить о технологии создания книги на Печатном дворе, прежде всего об изготовлении шрифта, который определял технологический процесс [15].

Для отливки шрифта на Московском печатном дворе использовали чистое олово. Этот факт давно известен, но не воспринимался с художественной точки зрения. Отлитый из олова шрифт не мог выдержать больших тиражей в силу физических свойств металла: линии литер быстро сплющивались при печати, создавая «грязь» вместо текста, что требовало нового набора и, естественно, замедляло процесс печати.

Для оптимизации процесса печати на Московском печатном дворе были придуманы различные средства, например, «образцовый набор», увеличение числа станов таким образом, чтобы на каждом стане печаталось максимальное количество оттисков, не требующее смены набора и т. п.

Специфика материала для отливки литер также требовала и соблюдения определенных условий, увеличивающих их тиражные возможности. Если мы обратим внимание на литеры московской печати, то как принцип, характерный для всех гарнитур, можно отметить отсутствие тонких линий. Конечно, линии, образующие форму литер различны по толщине, но в них нет по-настоящему тонких (волосных) линий. Еще одна деталь – литеры достаточно широкие. Обычно это объясняют заимствованием шрифта из рукописной книги. Действительно, печатный шрифт по графике практически идентичен полууставному письму. В этом и есть соответствие технологии привычным вкусам московских книжников, находящимся в эстетическом поле рукописной книги.

Все это позволяет говорить о том, что книга Московского печатного двора и в иллюстрации (гравюре-миниатюре), и в наборной полосе целиком находилась в одном эстетическом пространстве с рукописной книгой, была своего рода ее новой «технологической формой».

Такое эстетическое единство рукописной и печатной книги оставалось неизменным до великих реформ патриарха Никона, когда проведенная им реформа Московского печатного двора и книгоиздания дала толчок к рождению нового художественного облика русской печатной книги.

В 1650–1660-х гг. и позднее в русской рукописной книге развивается жанр так называемых серых, или серебряных, рукописей, украшенных не раскрашенной миниатюрой, а рисунком, причем эти иллюстрации – изначально монохромные, раскрашивать их не предполагалось. Известные в настоящее время рукописи в основном связаны с мастерами Оружейной и Серебряной палат [11]. Их появление показывает знакомство русских людей с западноевропейскими увражами, гравированными библейскими альбомами,

книгами с гравированными на меди иллюстрациями. Новая техника удивляла, привлекала русских книжников и художников своей необычностью, что для людей того времени, по точному замечанию И. Е. Забелина, было равносильно красоте [4, с. 339].

С 1660–1670-х гг. в Россию начинают регулярно поступать западноевропейские гравюры, их привоз в Московию осуществлялся через порт Архангельск, что зафиксировано в таможенных книгах. В это время появляются русские мастера, создающие гравюры на металле. В 1680-х гг. складывается новый жанр русской рукописной книги с гравюрами. Теперь гравюра начинает определять художественную структуру рукописной книги, ее ритмику и форму [13].

Все эти события оказывают активное влияние на художественный облик московской печатной книги. По определению А. С. Зёрновой, рубежными в изменении облика московской печатной книги стали 1676–1678 гг., когда практически все орнаментальные гравированные доски (печатные формы) обновились [5, с. 26].

Новая орнаментальная гравюра, как и иллюстрация, отходила от традиционного иконописного рисунка, что было связано не только с развитием нового «фряжского» стиля, барочной художественной культуры, но и с тем фактом, что в художественном сознании графика приобрела самостоятельную ценность, а после изданий Верхней типографии цвет, раскраска гравюры уже не имела формообразующего значения, а приобретала функцию акцентировки деталей изображения.

Так, к концу XVII в. в русской книжности сложилось понимание графических решений оформления книги, что стало основой, внутренней причиной рождения книги Нового времени, которая окончательно приобрела новую художественную форму с началом применения в нашем типографском деле гарта (типографский сплав, применялся в Европе с XV в.) для отливки литер и других типографских деталей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Стиль «бешлагверк», который иногда определяют как орнаментальный мотив, получил наибольшее распространение во второй половине

XVI–XVII в. в Германии, Нидерландах, Англии. Обрамления в этом стиле состоят из смешения различных элементов: архитектурных и растительных мотивов, мифологических существ, фигур людей и животных и т. п., создающих вокруг центрального изображения (сюжета) сложную, порой причудливую, сказочную композицию. Впервые этот тип орнаментации был использован Корнелисом Флорисом для украшения триумфальной арки 1549 г. Филиппа II в Антверпене. Значительными мастерами этого стиля являются Ганс Вредеман де Врис (Hans Vredeman de Vries, 1527–ок. 1607), Никола де Бруин (Брюн, Брей. Nicolas de Bruyn, 1571–1656), братья ван Дойтекум (Детекум, Doetecum, Johannes van, работал 1551–1605, Lucas van, работал 1554–1572) и др.

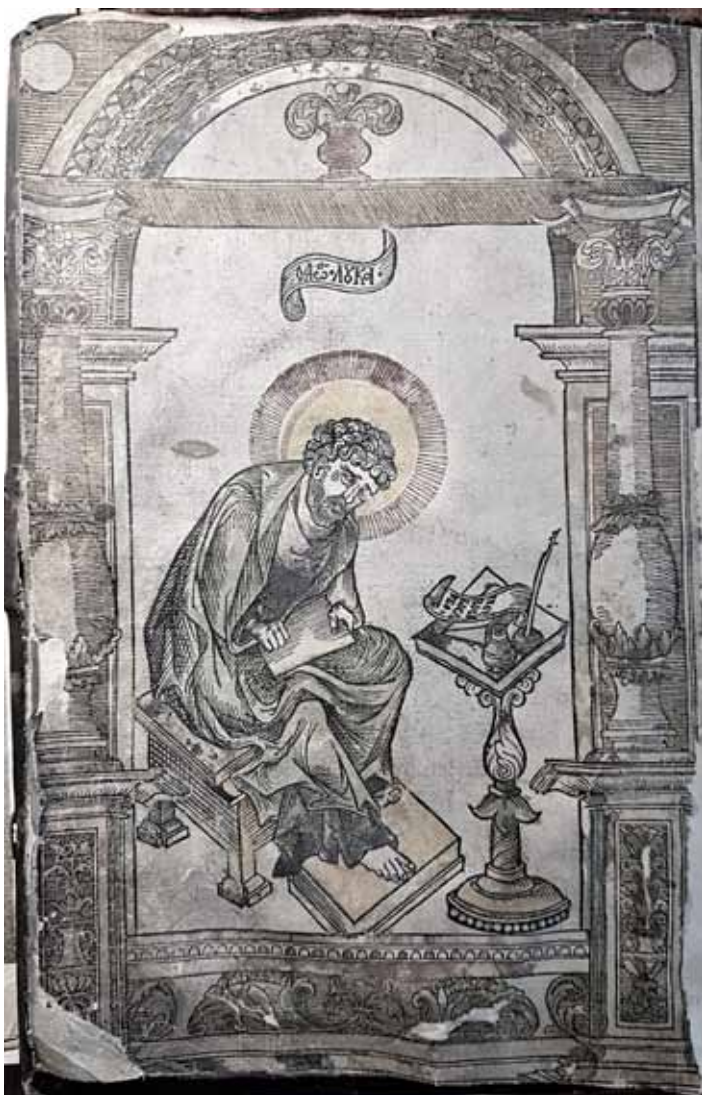
² Не оспаривая в этом случае атрибуции гравюры 1615 г. Кондратию Иванову А. А. Сидорова, необходимо отметить, что в последующих работах, документально подтвержденных, Кондратий Иванов дополняет контуры фигур небольшими тенями, применяя плавную непрерывную штриховку. Возможно, в этой гравюре он опирался на традицию А. Т. Невежи, насыщая ее декоративными элементами.

³ Н. С. Большаков писал: «Гравюра была по существу нераскрашенной миниатюрой, иногда даже буквально превращалась в таковую, на что указывают дошедшие до нас многочисленные экземпляры печатных московских Евангелий XVI–XVII веков с роскошно расписанными золотом и красками гравюрами евангелистов» [3, с. 10].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Анисимова Т. В.* О новонайденных рукописях строгановских писцов братьев Басовых // История библиотек. Исследования, материалы, документы. СПб. : Изд-во РНБ, 2010. Вып. 8. С. 264–277.
2. *Анисимова Т. В.* Рукописи московских писцов братьев Басовых (80-е гг. XVI–нач. XVII в.) // От Средневековья к Новому времени: сб. статей в честь О. А. Белобровой. М. : Индрик, 2006. С. 587–608.
3. *Большаков Н. С.* Московская фигурная гравюра XVI века. М. : ГАХН, 1927.
4. *Забелин И. Е.* Черты русской жизни XVII века // Отечественные записки. 1857. Т. 110. № 1. С. 325–378.
5. *Зёрнова А. С.* Орнаментика книг московской печати XVI–XVII веков. М. : Изд-во Гос. библ. им. В.И. Ленина, 1952.
6. *Маркелов Г. В.* Книгописный подлинник Строгановых 1604 г. // ТОДРЛ. СПб., 2003. Т. 54. С. 684–699.

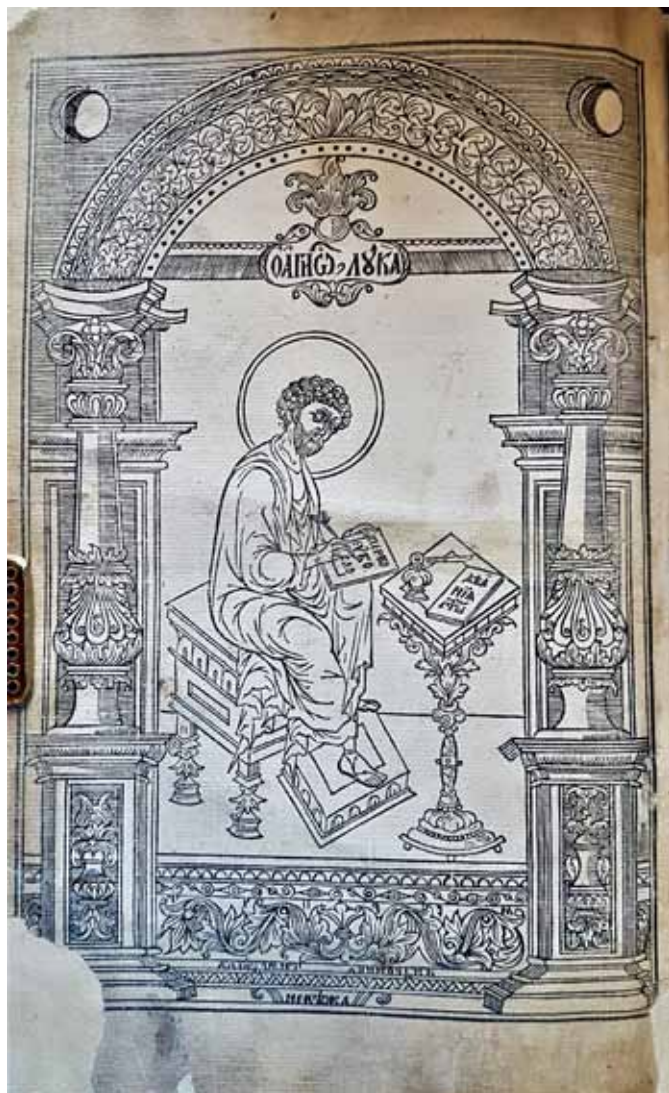
7. Московские кирилловские издания в собраниях РГАДА : каталог. Вып. 2. 1626–1650 / сост. Е. В. Лукьянова. М. : Индрик, 2002.
8. *Мудрова Н. А.* Библиотека Строгановых (вторая половина XVI – начало XVIII в.). Екатеринбург : УрО РАН, 2015.
9. *Некрасов А. И.* Книгопечатание в России в XVI и XVII вв. // Книга в России. М. : Гос. изд-во, 1924. Т. 1. С. 64–90.
10. *Немировский Е. Л.* Анисим Михайлов Радишевский. Около 1560–около 1631 г. М. : Наука, 1997.
11. *Петрова (Шарина) О.* Монохромные иллюстрации московских рукописей середины XVII века // Вопросы искусствознания. М., 2016. Вып. 1–2. С. 266–297.
12. *Сидоров А. А.* Древнерусская книжная гравюра. М. : Изд-во АН СССР. 1951.
13. *Хромов О. Р.* Рукописная книга с гравюрами – новый жанр в искусстве русской книги позднего Средневековья и Нового времени // Библиотековедение. 2012. № 3. С. 54–61.
14. *Хромов О. Р.* Структура книжной культуры Нового времени и механизмы исторического развития книги // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 344–356.
15. *Хромов О. Р.* Техника изготовления и художественная форма книги на Московском печатном дворе XVI–XVII вв. // Изв. Урал. федер. ун-та. Серия 2 : Гуманитар. науки. 2019. Т. 21. № 4 (193). С. 59–75.
16. *Шерстобитова Е. С.* Искусство орнаментики художников-знаменщиков братьев Стефана, Федора и Гаврилы Басовых (последняя четверть XVI–первая треть XVII вв.): Автореф. дис. ... канд. искусстведения. Челябинск, 2021.



1. И. Федоров, П. Т. Мстиславец. Апостол. 1564.
Апостол и евангелист Лука. Фронтиспис



2. А.Т. Невежа. Псалтирь. 1577. Царь Давид. Фронтиспис



3. А. Т. Невежа. Апостол. 1597.
Апостол и евангелист Лука. Фронтиспис



4. А. М. Радишевский. Четвероевангелие. 1606.
Апостол и евангелист Лука. Фронтиспис



5. Четвероевангелие. 20. VII. 1644. Разворот.
К. Иванов, знаменщик П. Чирин (?).
Апостол и евангелист Иоанн Богослов и его ученик Прохор.
Фронтиспис



6. Четвероевангелие. 20. VII. 1644. Разворот.
К. Иванов, знаменщик П. Чирин (?).
Апостол и евангелист Иоанн Богослов и его ученик Прохор.
Фронтиспис. Подносной экземпляр

Некоторые методологические аспекты исследований типологии церковной архитектуры

В исследованиях традиционной церковной архитектуры важным является рассмотрение храма по типологическим уровням: общекомпозиционная схема, тип объемов храма (основного и придельных), варианты типа, подварианты и конкретные модификации. В разных группах памятников архитектуры аналогичные элементы могут отражать в одном случае тип, в другом – вариант типа. Внимательное изучение форм (и последовательность анализа) определяет «статическое» положение храма в общей классификации, а характер «динамических» изменений – логику развития традиционной церковной архитектуры.

Ключевые слова: варианты типа; крестово-купольные храмы; модификации типов храмов; общекомпозиционная схема; пятиглавие; типология; тип основного и придельных объемов; традиционная церковная архитектура; шатровые формы

**Archimandrite Alexander
(A. N. Fedorov)**

Some Methodological Aspects of Typology Studies of the Church Architecture

In the studies of the traditional church architecture, it is important to consider the church-building according to typological levels: the general compositional scheme, the type of the main volume of the church-building and those of aisle, variations of type, sub-variations and specific modifications. In different groups of architectural monuments, similar elements can reflect the type in one case, and a variant of the type in another. A careful study of the forms (and the

sequence of analysis) determines “static” position of the church-building in the general classification, and the nature of “dynamic” changes determines the logic of the development of traditional Church architecture.

Key words: variations of type; cross-domed churches; modifications of church types; general compositional scheme; five domes; typology; type of the main and aisle volumes; traditional Church architecture; tent forms

В течение последних полутора столетий в отечественной науке постепенно совершенствуется историко-архитектурная терминология, что, безусловно, важно, особенно для большего взаимопонимания коллег-исследователей. В частности, это касается типологических и стилистических аспектов традиционного храмового зодчества.

Тем не менее в обеих названных тематических составляющих изучения церковной архитектуры авторы порой применяют не вполне однообразный подход к терминологии. Остановимся на особенностях структурного исследования объемно-пространственных композиций храмов.

Обычно под типологическим анализом подразумевается рассмотрение структурных особенностей храмовых объемов, хотя при более широком взгляде можно говорить и о функциональной типологии. Исторически сложившиеся типы традиционных христианских храмов хорошо известны. Для кирпично-каменного строительства это центрические, базиликальные, зальные, купольно-базиликальные, купольно-зальные, крестово-купольные и бесстолпные на крестово-купольной основе (со ступенчатым, крещатым или сомкнутым сводом и другие), церкви на основе форм деревянной западнорусской архитектуры, инкастелированные храмы, также шатрово-столпообразные, ярусные храмы и редкие периптеры. В деревянном церковном зодчестве имеются различные классификационные группы для основных регионов его распространения: Русский Север – клетские, ярусные, шатровые, многоглавые и кубоватые; Карпаты, прилегающие территории и Юг, Юго-Запад и Запад исторически русских земель – хустский, лемковский, бойковский, гуцульский типы, украинское пятиглавие и производные от него подварианты многоглавия храмов; Норвегия – трехнефные,

одноневные и крестообразные в плане мачтовые церкви, также деревянные храмы Нового времени с влиянием на них кирпично-каменной архитектуры [1, ч. II, гл 2; 2, гл 3; 6; 7; 14].

Конечно, каждый тип имеет разновидности и более частные модификации. Однако некоторые частные или, наоборот, более общие структурные характеристики церковного объема порой могут в текстах разных авторов также определяться как типы. Каждый исследователь обладает правом на свою собственную, оговоренную, конечно, систему отсчета. Но при терминологической свободе может иметь место логический сбой с точки зрения указания на типологические уровни в структуре храма. Так, композиционный прием «храм кораблем», часто именуемый типом храма, должен включать в себя основной объем, который, в свою очередь, может относиться к разным типам – например, крестово-купольному, шатрово-столпообразному, ярусному или типу бесстолпного храма с сомкнутым сводом. При этом, если это постройка эпохи историзма и модерна, а основной ее объем имеет трех- или четырехконховую структуру, то такие ее особенности также порой могут быть охарактеризованы как типы. Но триконхи и тетраконхи являются разновидностями крестово-купольных храмов, в отличие от три- и quadriфолиев как подвариантов центральных сооружений. Особенности венчания – еще один аспект, который в деревянном зодчестве Русского Севера становится важнейшим для определения типа постройки. Но в каменном храме это все-таки не так (тип определяется иначе), хотя данная составляющая композиции и является весьма значимой.

Иными словами, было бы логично по-разному именовать типологические особенности каждого уровня – от масштаба общей композиции храма или комплекса до типов, разновидностей типов и их модификаций в основных и придельных объемах. В этом видится последовательный подход, подразумевающий наличие и более крупномасштабного типологического уровня, который включает в себя виды взаиморасположения храмов и церковных зданий ландшафтно-градостроительного порядка, рассматриваемые при изучении композиции городов и их предместий, отдельных обите-

лей, церковных центров селений, городских синодальных и монастырских подворий, причем каждый уровень имеет свою классификационную схему [9; 12]. С другой стороны, существуют типологические уровни меньшего масштаба, связанные с отдельными составляющими архитектурной композиции храма (притворами, галереями, колокольнями и т. д.) и их особенностями. Также важна возможность классификационного подхода к находящейся в храме изобразительной составляющей, включая иконографические программы, малые архитектурные формы (внутри- и внехрамовые), малые формы церковного искусства [2, гл. 4]. В этом контексте собственно архитектура храма является собой несколько средних звеньев данной пространственно-изобразительной системы. Назовем их так: общекомпозиционная схема храма, тип храмового объема (основного и придельных), вариант (или разновидность) типа, подвариант и конкретная модификация.

Можно назвать характерные группы примеров общекомпозиционных схем, свойственных разным типологическим группам традиционных христианских храмов. Так, у каменных западноевропейских церквей линейной композиции, то есть храмов нескольких типов базиликального и зального характера, могут быть названы схемы, отражающие наличие или отсутствие атриумов и клуатров, башен на западном фасаде и башен, фланкирующих трансепты, наряду с куполами, башнями над средокрестиями, указывающими на тип купольной базилики. Для отечественных центральных, крестово-купольных храмов и производных от последних свойственны совсем другие общие композиции: трехпрестольные с огибной П-образной галереей, «храм кораблем», «храм-город» (храм Покрова на Рву, Спасо-Преображенский собор на Соловках, Троицкая церковь в Никитниках, Воскресенский собор Ново-Иерусалимского монастыря).

Для деревянных церквей Русского Севера характерны совершенно особые решения в конкретных случаях, реализующих разные возможности взаимосвязей объемов приделов, трапезных, галерей и крылец. Общекомпозиционные схемы, как и сами объемы храмов, могут строиться как на линейной основе (Кемский

Успенский собор – трехпрестольный, с тремя объемами, связанными трапезной; Георгиевская церковь в Юксовичах – храм клетского типа с весьма усложненной общей схемой), так и на центрической (Троицкий храм в Неноксе Архангельской области – трехпрестольный, с восьмериком, переходящим в плане в пространственный крест, восточная ветвь которого является основным алтарем, а прирубы к северной и южной ветвям креста – придельными; церковь Владимирской иконы Божией Матери в селе Подпорожье Архангельской области – на плане, близком к крестообразному, с тремя престолами в одну линию по направлению север – юг, с галереей, при многоглавии на кубоватом завершении объема) [11, табл. V-13, V-14]. В деревянных зданиях, так же как и в каменных, может применяться схема «храм кораблем», но есть значительное число примеров совершенно индивидуальных решений [7].

В двух других регионах распространения деревянного церковного зодчества (Норвегия, а также Карпаты с родственными территориями, Юг и Запад исторической Руси) общекомпозиционные схемы и типы церквей практически могут быть отождествлены [6; 14]. Архитектура в дереве, сложившаяся под влиянием форм каменного церковного зодчества, как уже сказано, укладывается в схемы, схожие со схемами, свойственными последнему [2, гл. 3].

На уровне собственно типов основных и придельных объемов также важна чистота классификации. Так, Софию Константинопольскую (особый вариант купольной базилики), конечно, не стоит считать крестово-купольной постройкой. Кавказские же купольные базилики, близкие к ней по времени возникновения, напротив, могут быть весьма родственными крестово-купольному храму, каким он впоследствии сложился в византийской архитектуре. Но тут термин традиционно определяется географическим положением. Другая тонкость из русского зодчества: не всякая церковь, увенчанная шатрами, может быть отнесена к типу шатрового храма. Одно дело – шатрово-столпообразные церкви, имеющие начало в XVI столетии (храм Вознесения в Коломенском), и совсем другое – построенные в XVII в., с сомкнутым сводом и глухими шатрами на нем (церковь Рождества Богородицы в Путинках), или

созданный в крестово-купольной системе храм, у которого осуществлена модификация обычного пятиглавия: вместо центральной главы – шатер (Спас на Крови). Несмотря на наличие шатровых форм, тут речь идет о трех совершенно разных типах церквей.

Имеющиеся внутри каждого типа варианты не следовало бы смешивать с самими типами. Так, в деревянном зодчестве прием «восьмерик (или восьмерики) на четверике» является именно вариантом, или разновидностью, для каждого из трех типов храмов – шатровых, ярусных и многоглавых (в силу того, что типы здесь традиционно определяются характером венчания). В то же время ярусный тип каменного храма, сложившийся в эпоху нарышкинского стиля конца XVII в., также реализует в себе прием «восьмерик (восьмерики) на четверике», и это могут быть одно-, трех или пятиглавые церкви. В таком случае количество вертикальных элементов отражает общекомпозиционную схему храма ярусного типа и может соответствовать количеству основных частей объема храма.

Наличие глав над основным объемом в крестово-купольных постройках следовало бы, как правило, отнести даже не к варианту типа, а к подварианту. В отечественном храмостроении преимущественным вариантом в крестово-купольной системе стал «вписанный крест», или храм с куполом на четырех опорах. Подварианты могут определяться, например, общим количеством опор (наряду с четырьмя основными), выступающими или утопленными апсидами жертвенника и диаконника, усложненной структурой сводов (при трехлопастном завершении фасадов, при разном по высоте положении подпружных арок), а также наличием многоглавия и конкретным количеством и расположением глав. Также внутри разновидности типа могут складываться в подварианты некоторые достаточно тонкие особенности три- или тетраконхов (вариантов видов крестово-купольных построек). Боковые апсиды у них (именуемые в южнославянской традиции певницами) могут быть выступающими из тела храма (афонские храмы) или не выступающими (храм иконы Божией Матери «Милующая» в Петербурге или Владимирский собор в Астрахани, оба – постройки В. А. Косякова

[3, с. 167; 10, с. 100]), с выявленными снаружи двумя из четырех конх (Воскресенский храм Троице-Сергиевой пустыни) либо, наоборот, скрытыми снаружи и открытыми только в интерьер (Спас на Крови [4, с. 191–192]).

Последнее из названных композиционных решений при анализе храма Спас на Крови было особо отмечено А. Е. Белоножкиным наряду с другими, в том числе вышеупомянутыми, структурными нюансами в рассматриваемых храмах. Следует отметить, что в его работах проводится очень внимательное исследование памятников эпохи национального направления в отечественной церковной архитектуре именно с точки зрения их структуры и сложной взаимосвязи форм в контексте работ конкретного архитектора или конкретного этапа в развитии стилевого течения [3; 4]. Это касается и отдельных составляющих фасадов зданий: так, например, при анализе храмов В. А. Косякова автор очень точно подмечает в похожих, на первый взгляд, формах три элемента, в которых представлены разные структурные возможности – закомара, кокошник и щипец [3]. Существенный акцент именно на структурной составляющей храмов имеет место и в работе Е. М. Кишкиновой о «византийском возрождении» в русской архитектуре [5]. Автор предлагает систему классификации памятников, основанную на их структурной типологии. Для подобных исследований, рассматривающих структурные элементы как выражающие стилевой характер и одновременно индивидуальные особенности авторского замысла, важен многоуровневый типологический контекст. А в целом структурный анализ форм, естественно, остается основным аспектом в изучении генезиса церковной архитектуры у значительного числа авторов, как у ученых старших поколений (А. Грабар, Р. Краутхаймер, С. Манго, П. А. Раппопорт, А. Л. Якобсон [8; 15; 16]), так и у позднейших исследователей рубежа тысячелетий (А. Ю. Виноградов, Е. И. Кириченко, А. И. Комеч, В. Г. Лисовский, Ю. Р. Савельев, Вл. В. Седов и многие другие).

Если храм может быть представлен несколькими типологическими уровнями, то, естественно, каждый из них удобнее было бы терминологически выделить. Так, Спас на Крови по общеком-

позиционной схеме близок к «храму кораблем», по типу основного объема – крестово-купольный, по варианту типа – тетраконх в особом подварианте [4, с. 191–192] (вписанный в объем здания и скрытый снаружи), по характеру венчания – пятиглавый, при этом с композиционным решением центрального акцента в виде шатра. А Успенский храм бывшего Киевского, ныне Оптинского, подворья в Петербурге, включенный в подворский комплекс замкнутого вида, предстает как бесстолпный храм на крестово-купольной основе с перекрытием на двух парах перекрещенных арок. Здесь вместо общекомпозиционной схемы самого храма приходится указывать композицию подворья. Характер венчания – традиционно пятиглавый. То есть конкретное здание церкви может одновременно обладать несколькими типологическими характеристиками разных уровней. Выстраивание такого порядка крайне полезно для анализа традиционных храмов любого времени.

К вопросам наименований и хронологических границ стилевых эпох и конкретных течений также существуют разные подходы исследователей. Но эта проблема все-таки видится не самой принципиальной. Скажем, X в. в Западной Европе, эпоха Оттонов, относится к дороманскому периоду или уже к романскому времени? У каждого из коллег может быть на это свой обоснованный взгляд. Также и на определение точной границы между византийским и неовизантийским стилевыми течениями в архитектуре начала XX столетия. Однако структурные особенности храмов, задаваемые стилевым направлением и конкретным в нем течением и в то же время определяющие стилистические нюансы, выраженные в каждом произведении церковного зодчества, должны, конечно, между собой различаться в терминах согласно их уровню.

Анализ структуры и элементов храма позволяет точнее вписать памятник в контекст становления христианской архитектуры не только для лучшего восприятия характера той или иной эпохи, но и для понимания логики развития традиционных форм как в прошлом, так и в настоящем. Если принять за нормативную основу функциональность, преемственность и тенденцию к тектоническому равновесию в храмовом строительстве [12, с. 20],

то скрупулезное отношение к типологии благоприятно для исследования закономерностей преемственности в их «статическом» выражении (как изучение набора устоявшихся архитектурных приемов). Логика изменения форм может, в свою очередь, лежать в основе понимания «динамического» характера принципов закономерного развития храмовой архитектуры. Здесь важно и влияние собственных национальных и региональных линий традиции – при ретроспективном взгляде на них (не только в эпоху историзма) и наличие параллельных линий развития, сказывающихся на влияниях «горизонтальных». Точность анализа не только дает возможность включить тот или иной памятник в общую классификационную схему и раскрыть в нем индивидуальные черты и особенности, присущие творчеству конкретного автора, но и помогает почувствовать феномен традиционного христианского храма в его историческом развитии вчера, сегодня и завтра.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Александр, архим. (А. Н. Федоров)*. Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс. Изд. 3-е. СПб. : Сатисъ, 2019. 224 с.
2. *Александр, архим. (А. Н. Федоров)* Традиционный христианский храм: тенденции формообразования. СПб. : Библикон, «Свое издательство», 2022. 336 с., ил.
3. *Белоножкин А. Е.* Василий Антонович Косяков. 1862–1921 // Архитектурный ежегодник. СПб. : Профили, 2021. Вып. 19. С. 158–171.
4. *Белоножкин А. Е.* Русский храм эпохи позитивизма: памятники столичного региона // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве последней трети XIX века: 1870–1900 / ред.-сост. А. Л. Казин. СПб. : Лань : Планета музыки, 2022. С. 288–312.
5. *Кишкинова Е. М.* «Византийское возрождение» в архитектуре России. СПб. : Искусство СПб, 2007. 256 с.
6. *Макушенко П. И.* Народное деревянное зодчество Закарпатья. М. : Стройиздат, 1976. 150 с.
7. *Ополовников А. В.* Русское деревянное зодчество. Памятники шатрового типа. Памятники клетского типа и малые архитектурные формы. Памятники ярусного, кубоватого и многоглавого типа. М. : Искусство, 1986. 310 с., ил.

8. *Раппопорт П. А.* Древнерусская архитектура. СПб. : Стройиздат, 1993. 288 с., ил.
9. *Семенова И. С.* Монастырские и архиерейские подворья Санкт-Петербурга XVIII – начала XX веков. Автореф. дис. ... канд. архитектуры. СПб. : Институт имени И. Е. Репина, 2000. 26 с.
10. *Савельев Ю. Р.* Византийский стиль в архитектуре России. СПб. : Проект, 2003 : Лики России, 2005. 272 с.
11. *Сулов В. В.* Памятники древнего русского зодчества. М. : Архитектура-С, 2013. 464 с., ил. (Репринтное издание 1895–1901 гг.).
12. *Федоров А. Н.* Образно-символическая система композиции древнерусского города. Автореф. дис. ... канд. архитектуры Л. : Институт имени И. Е. Репина, 1990. 22 с.
13. *Федоров А. Н. (архим. Александр)*. Основные тенденции формирования архитектурно-художественной системы традиционного христианского храма. Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. СПб. : Санкт-Петербургская академия художеств, 2022. 51 с.
14. *Ходаковский Е. В.* Деревянные мачтовые церкви средневековой Норвегии. СПб. : Аврора, 2015. 256 с., 235 ил. (Серия «Шедевры архитектуры»).
15. *Якобсон А. Л.* Закономерности в развитии средневековой архитектуры IX–XV вв. Л. : Наука, 1987. 240 с.
16. *Grabar A.* Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art Chrétien antique. T. I: Architecture. Paris: Collège de France, 1946. 640 p.

К истории живописной декорации собора Александра Невского в Варшаве

В статье прослежена история создания в 1905–1912 гг. стенной росписи и мозаик варшавского собора Александра Невского. Автор рассматривает богословскую программу утраченной храмовой декорации, выявляет ее иконографические и стилистические особенности. Акцент в исследовании сделан на деятельности архитектора Леонтия Бенуа, художников: Виктора Васнецова, Василия Беляева и Николая Харламова. Объектами искусствоведческого анализа являются старые фотографии и материалы российских архивов.

Ключевые слова: Российская империя; Императорская академия художеств; Варшава; православный собор; Л. Н. Бенуа; В. В. Беляев; Н. Н. Харламов; В. М. Васнецов; стенная роспись; мозаики

Valery Shilov

On the History of the Painting Decoration of the Alexander Nevsky Cathedral in Warsaw

The article traces the history of the creation of the wall paintings and mosaics of the Alexander Nevsky Cathedral in Warsaw in 1905–1912. The author examines the theological program of the lost temple decoration, reveals its iconographic and stylistic features. The research focuses on the activities of the architect Leonty Benois, artists Vasily Belyaev, Nikolay Kharlamov and Viktor Vasnetsov. The objects of art criticism analysis are old photographs and materials from the Russian archives.

Keywords: Russian Empire; Imperial Academy of Arts; Warsaw; Orthodox cathedral; Leonty Benois; Vasily Belyaev; Nikolai Kharlamov; Viktor Vasnetsov; wall painting; mosaics

30 августа 1894 г. по повелению императора Александра III в центре Варшавы на Саксонской площади состоялась закладка православного собора во имя святого благоверного князя Александра Невского с двумя приделами: южным – Николая Чудотворца и северным – Кирилла и Мефодия. Инициатором строительства нового храма был генерал-губернатор Привислинского края герой балканской войны 1878 г. Иосиф Владимирович Ромейко-Гурко (1828–1901). Необходимость возведения в Варшаве большой соборной церкви в значительной степени определялась тем, что численность русского населения в городе к концу XIX столетия заметно увеличилась и вместе с военным гарнизоном составляла более 40 000 человек. В письменном обращении к императору Ромейко-Гурко настоятельно просил, чтобы новое церковное сооружение было не только вместительным, но и имело «наружный вид православного храма» [13]. В Петербурге к просьбе генерал-губернатора отнеслись с пониманием. Идея возведения в главном городе Восточной Польши большого кафедрального собора была своевременна, актуальна и созвучна общей политике усиления влияния русской государственности и православной культуры на иноверческие окраины империи. В 1893 г. на строительство Александрово-Невского храма правительство выделило миллион рублей. Кроме этого был объявлен общероссийский сбор добровольных пожертвований на возведение в Варшаве нового соборного храма. Жертвователями на богоугодное дело выступали представители самых разных чинов и сословий. Активное участие в благотворительной акции приняли члены царской семьи. Одним из самых крупных вкладов в церковное строительство стал денежный взнос петербургского священника отца Иоанна Сергиева (Кронштадтского)¹. С началом же строительных работ основную часть средств на постройку храма составляли отчисления находившихся в непосредственном подчинении Ромейко-Гурко привислинских муниципалитетов, а также доходы от «поземельного» и «подымного» налогов, введенных генерал-губернатором в самой Варшаве [14]².

В конкурсе на проект собора участвовали пять известных российских архитекторов: Л. Н. Бенуа, Г. И. Котов, А. Н. Померанцев,

М. Т. Преображенский и Н. М. Чагин. Александру III и его ближайшему окружению более других понравился проект профессора Императорской академии художеств Леонтия Николаевича Бенуа (1856–1928) [13]. В стилистическом отношении этот проект был ориентирован на построенные итальянскими зодчими в конце XV – начале XVI в. храмы Московского кремля и романские церкви XII в. Владимиро-Суздальского княжества. Предложенная Бенуа для высочайшего рассмотрения архитектурная разработка представляла собой квадратное в плане сооружение с выразительным, хорошо нарисованным силуэтом. Верхняя часть композиции завершалась характерными для православных церквей полукружиями закомар и пятиглавием с «русскими» луковичной формы куполами. С трех сторон к основному объему примыкали одноэтажные галереи с притворами и перспективными порталами. Стены храма зодчий предложил украсить по-владимирски – декоративной резьбой и аркатурно-колончатый поясом. Помимо общего художественного решения, об архитектуре средневековой Руси напоминало включение в композицию отдельно стоящей и близкой по рисунку и пропорциям московскому столпу Ивана Великого семидесяти-метровой колокольни.

Возведение архитектурного ансамбля пришлось на годы правления императора Николая II. В 1897 г. государь с супругой самолично посетил стройку. К 1902 г. основные строительные работы были окончены, леса, окружавшие здание, разобрали³. Кафедральный собор предстал перед горожанами во всем своем великолепии. Храм восхищал посетителей не только своими размерами (здание было рассчитано на две с половиной тысячи человек), но и продуманным решением внутреннего пространства (*ил. 1*). «При входе в него, – отмечал в „Варшавском епархиальном листке“ один из участников торжественного освящения главного алтаря храма, – поражает обилие света, чувствуется простор и свобода, нет ничего гнетущего, подавляющего, и четыре громадные колонны, поддерживающие главный купол, как бы исчезают, так мало заметны» [13].

По завершении строительства встал вопрос о внутренней отделке и росписи храма. В этой связи по указу императора была

создана художественная комиссия, в которую, помимо Л. Н. Бенуа, вошли известный специалист в области христианского искусства профессор церковной археологии Н. В. Покровский (1848–1917) и профессор живописи Императорской академии художеств П. П. Чистяков (1832–1919) [9]. Комиссии было поручено определиться с богословской концепцией и стилистической ориентацией храмовой декорации, с числом иконостасов, количеством икон и характером настенной живописи. Автором иконографической программы соборной росписи стал Николай Васильевич Покровский. Разработанный им проект был опубликован в 1900 г. на страницах журнала «Христианское чтение» [11]. При распределении символических образов и тематических циклов на поверхностях куполов, сводов и стен вновь возведенного церковного здания ученый ориентировался как на хорошо знакомые ему живописные ансамбли Костромы и Ярославля XVII в., так и на достижения художников-академистов, трудившихся в 1890-е гг. над картонами мозаичных композиций петербургского храма Спаса на Крови.

Идейную основу живописной декорации составили темы и сюжеты, почерпнутые из Священного Писания. Стены и своды четверика отводились под композиции евангельского содержания. События Ветхого Завета Покровский планировал проиллюстрировать в соборных галереях. Одновременно с этим он счел необходимым для утверждения связи ветхозаветной истории с историей новозаветной включить несколько ветхозаветных сцен, имеющих, по его словам, прообразовательное значение, в формируемый люнетными композициями верхний регистр росписи наоса «и с ними пророков, пророчествовавших о событиях Нового Завета»⁴.

Деяния и чудеса Христа, по замыслу ученого, следовало отразить в трех регистрах южной и северной стен основного объема. Под изображения двенадцатых праздников и связанных с ними по смыслу страстей Спасителя отводились своды и восточные люнеты⁵. В западной части храма на хорах в соответствии с православной традицией планировалось воспроизвести картину второго пришествия Спасителя [11].

Композиции символично-догматического и литургического характера заняли в рассматриваемом проекте стены и склоны сводов алтарных помещений и скупы куполов. Главный смысловой акцент в декорации соборного интерьера делался на купольном изображении Христа Пантократора и на алтарном образе Богородицы из многофигурной гимнографической композиции центральной апсиды «О Тебе радуется»⁶.

Перевести замысел Покровского на язык изобразительного искусства было поручено художникам Николаю Николаевичу Харламову (1863–1935) и Василию Васильевичу Беляеву (1867–1928). О выборе мастеров для этой работы Л. Н. Бенуа в своих воспоминаниях писал следующее: «Когда все было готово, и собор простоял около 2-х лет, подошли к самому важному вопросу о его росписи... Мною были приглашены в первую голову Н. Н. Харламов и В. В. Беляев, показавшие себя с самой лучшей стороны в деле приготовления картонов для мозаик храма Воскресения, где лучшие вещи принадлежат этим мастерам. Ранее я советовался с П. П. Чистяковым, который сам указал на этих двух художников» [7, с. 7].

В задачи Н. Н. Харламова и В. В. Беляева, помимо создания графических схем будущей росписи, определения размеров живописных регистров и отдельных изображений, входила композиционная и ритмическая организация предложенного к иллюстрированию библейского материала. О характере деятельности названных художников, предваряющей более тщательную разработку каждого отдельного настенного изображения, удастся составить представление по карандашным эскизам В. В. Беляева, хранящимся в архиве Российской академии художеств [1]. Не приходится сомневаться, что активное участие в выборе иконографических составляющих будущей росписи принимал и имевший за плечами духовное образование Н. Н. Харламов. А вот автором колористической концепции живописного ансамбля был, скорее всего, Виктор Михайлович Васнецов, поскольку именно ему было предложено быть практическим руководителем всех живописных и мозаичных работ в соборе [12].

Начальная история создания соборной декорации представляется нам сейчас в следующем виде. При ознакомлении с разработанными Харламовым и Беляевым эскизами Васнецов внес ряд предложений, которые в значительной степени изменили структуру и масштабную организацию живописного ансамбля. По его настоянию система декорации алтаря, ориентированная на художественные традиции русской церковной живописи XVII в., была серьезно откорректирована. Скорее всего, именно Васнецов в силу своего опыта и авторитета смог убедить Бенуа уменьшить первоначальную высоту иконостасов и сделать алтарные мозаики хорошо обозримыми из наоса собора. Художник отказался от предложенной Беляевым иконографической схемы с включением в центральную часть алтарной композиции «О Тебе радуется» фигуры Иоанна Предтечи и сосредоточил внимание зрителя на главных персонажах песнопения – восседающей на троне Марии и пребывающем на Ее руках Богомладенце. Фигуры славящих Богоматерь и Иисуса Святых Отцов он разделил на две группы: слева от трона были размещены византийские святители и подвижники, справа – русские. Размеры всех участников предстояния были им заметно увеличены. Общая площадь композиции составила 267 кв. м (375,3 кв. аршин), высота мозаичного изображения приближалась к 30 м [2, л. 2].

В процессе художественных работ по предложению Бенуа были внесены изменения и в организацию живописного убранства боковых стен собора. «Когда роспись была в полном ходу, – вспоминал позднее в своих мемуарах архитектор, – я задумал несколько изменить расположение сюжетов и обратился как к наиболее опытному в этом деле художнику и знатоку церковной живописи Н. Н. Харламову. Нам хотелось провести в верхнем ряду под тимпанами большой фриз, долженствующий связать всю роспись в нечто более цельное, несмотря на небольшой протест со стороны профессора Н. В. Покровского... доводы Харламова убедили Комитет. Н. Н. Харламов представил эскиз, его утвердили и к 1910 году он его написал. Вышло очень хорошо» [7, с. 52]. О том, как выглядел этот фриз, можно составить представление по фотографии 1925 г.,

зафиксировавшей часть живописного убранства северной стены во время разборки собора (ил. 4).

Изначально, судя по графическим схемам В. В. Беляева [1], живописный регистр, проходящий по уровню окон, предполагалось заполнить изображениями чудес Спасителя и ростовыми фронтально ориентированными фигурами святителей. Харламов полностью изменил содержательную основу регистра и вместо сцен исцелений воспроизвел торжественное шествие праведников и апостолов из числа семидесяти в рай. Поскольку местоположение рая в топографии храмового пространства мыслилось в алтарной части, то движение святых как на северной, так и на южной стене должно было быть ориентировано на восток – к подножию трона Богородицы. Благодаря этому композиционному и иконографическому новшеству связь пространства наоса с алтарными помещениями и мозаикой центральной апсиды становилась значительно более заметной и ощутимой. Надо сказать, что декорации такого типа ни в храмах Византии, ни в храмах Древней Руси никогда не создавались. Харламовский фриз стал значимым событием как в становлении новой православной иконографии, так и в развитии богословского содержания интерьерных декораций отечественного церковного искусства.

К живописным работам в соборе Бенуа привлек и других художников, трудившихся ранее в петербургском храме Спаса на Крови. Это А. П. Рябушкин, Н. А. Кошелев, Н. А. Бруни, В. И. Отмар, М. С. Судковский, Н. П. Шаховский, М. А. Титов, В. Т. Перминов, В. И. Думитрашко, И. И. Самарский и Ф. Р. Райлян [9].

Разработку декорации главного алтаря собора взял на себя В. М. Васнецов. Одновременно с оригиналами композиций «О Тебе радуется» и «Евхаристия» он подготовил для мозаичного набора и живописный оригинал композиции алтарного свода «Отечество» (ил. 2). Авторами же картонов пяти порталных мозаик по рекомендации П. П. Чистякова стали Николай Кошелев (северный и южный порталы) и Николай Бруни (композиции трех западных порталов). Все мозаичные изображения набирались в Петербурге в мастерской Владимира Фролова. Из столицы они частями вывозились в Варшаву, где затем и монтировались [3, л. 27].

Как и при исполнении мозаик, созданию живописных изображений на стенах и сводах собора предшествовала работа над картонами. Подобно станковым картинам, картоны – они же оригиналы – писались на холстах масляными красками. Размеры картонов чаще всего соответствовали величине будущих настенных композиций, но при очень больших размерах последних могли быть выполнены и в уменьшенном масштабе. Все созданные художниками эскизы-оригиналы представлялись на утверждение П. П. Чистякову, который, выступая в роли дирижера художнического коллектива, мог внести коррективы, касающиеся композиционного, тонального или цветового решения воспроизводимых на холстах сцен.

При выборе исполнителя пяти форматных купольных образов Бенуа и Чистяков сошлись во мнении, что с данной, наиболее сложной и ответственной частью росписи, успешно справится уже имеющий опыт подобных работ в храме Спаса на Крови Николай Харламов. Вместе с куполами Харламову было поручено украсить живописными изображениями барабаны соборных глав, щęki подпружных арок и поверхности восточной стены под люнетами. К росписи сводов основного объема храма Чистяков первоначально планировал привлечь Н. А. Бруни, но затем, как можно судить по карандашным пометкам на полях «Сметы на живописные работы по росписи варшавского собора», в силу каких-то причин перепоручил это дело Н. А. Кошелеву [2, л. 18].

Автором живописных композиций на стенах и сводах приделов (боковых апсид) архивные источники называют В. В. Беляева⁷. Кисти этого художника принадлежали также праздничные сцены в люнетах боковых стен и тимпанах малых глав. От размещения в верхнем уровне ветхозаветных сюжетов прообразовательного характера, на которых настаивал Н. В. Покровский и которые присутствуют в беляевской графической схеме росписи, художественная комиссия отказалась. Как можно видеть на фотографии 1925 г., в центральном люнете северной стены воспроизведена не «Жертва Авеля и Мельхиседека», а сцена беседы ангела с женами-мироносицами – «Жены-мироносицы у гроба Господня» (ил. 4). В центральном люнете южной стены вместо запланированного Н. В. Покровским

«Жертвоприношения Моисея и Аарона в скинии» Беляев исполнил композицию «Явление Христа по воскресении св. женам» [9]. Указанные перемены произошли, скорее всего, по настоянию местного духовенства. Композиции пасхального содержания, заменившие ветхозаветные сцены, были ближе и понятнее далеким от высокого богословия посетителям храма и в значительно большей степени соответствовали национальной иконографической традиции оформления церковных интерьеров.

Люнетные композиции «Распятие» и «Положение во гроб» над боковыми алтарными арками разрабатывал Н. А. Кошелев. На западной стене храма ему принадлежали два праздничных сюжета – «Покров» и «Успение». Здесь же по эскизам умершего в 1904 г. А. П. Рябушкина Беляевым и Титовым была написана композиция «Второе пришествие Спасителя»⁸. В иллюстрировании сцен евангельской истории на северной и южной стенах наоса, эскизно намеченных в графическом проекте Беляева, принимали участие Н. П. Шаховский, М. С. Судковский и Ф. Р. Райлян (автор росписи галерей собора). Над орнаментальными композициями наоса работал В. Т. Перминов; одиночные изображения святых в медальонах на поверхностях подпружных арок писал В. И. Отмар [9].

Незадолго до начала живописных работ перед высочайше утвержденным Комитетом по строительству собора, в который, помимо архитектора, входили представители местной администрации и высшие духовные чины Холмско-Варшавской епархии, остро встал вопрос о выборе живописных материалов для исполнения росписи. Принимая во внимание то обстоятельство, что созданные в 1870-е гг. масляными красками настенные композиции московского храма Христа Спасителя по истечении всего лишь 30 лет начали шелушиться и отслаиваться от стен, Бенуа после предварительного обсуждения данного вопроса с художниками склонялся к мнению, что роспись следует исполнять новыми силикатными красками «по системе Кейма» [3, л. 25]. В практике европейских мастеров монументально-декоративного искусства краски мюнхенского химика Адольфа Кейма активно применялись уже с 1880-х гг. Присутствие в их суспензии жидкого стекла позволяло использовать данный материал как при

ведении наружных работ, так и при украшении интерьеров. Разводить кеймовские красочные наборы можно было простой водой [8]. Слабость данной озвученной зодчим позиции заключалась в том, что приглашенные для росписи собора художники не имели опыта работы с минеральными красителями; кроме того, краски Кейма стоили значительно дороже обычных масляных красок.

Иную, более консервативную точку зрения на характер будущей храмовой декорации отстаивал архиепископ варшавский Иероним. Святитель не видел необходимости в изменениях, внесенных художниками в иконографическую программу Н. В. Покровского, и ратовал за традиционную масляную живопись в интерьере собора. В процессе имевшей место дискуссии был найден компромисс – в программу росписи позволялось внести некоторые изменения, но писать настенные изображения художники должны были масляными красками⁹. «Впоследствии, – как следует из отчета Л. Н. Бенуа, – новый варшавский генерал-губернатор генерал-адъютант Г. А. Скалон (1905–1914)... разрешил исполнить в верхних частях храма большие композиции под сводами (в тимпанах) художнику В. В. Беляеву по кеймовскому способу...» [3, л. 25]. Кеймовскими красками, по утверждению архитектора, Беляевым была написана также и размещенная над хорами композиция Страшный суд [3, л. 25]. Весьма примечательно, что примерно в это же время новые художественные материалы начали использовать в своих церковных росписях М. В. Нестеров и П. А. Корин. Однако их опыты включения силикатной живописи в церковные декорации носили лишь экспериментальный характер. Художники еще только присматривались к немецкому изобретению [8]. Важно отметить, что разногласия и споры, возникшие в процессе работ в Варшаве, стали, по свидетельству Л. Н. Бенуа, причиной того, что в 1904 г. в Императорской академии художеств появилась, «особая мастерская техники живописи» [3, л. 26]¹⁰.

Роспись масляными красками наоса, приделов и галерей заняла три года. Чтобы погасить ненужный для настенных композиций глянец и придать изображениям матовость, на заключительном этапе работы просохшая живопись затиралась тонким слоем воска. После такой обработки, как следует из воспоминаний художника

В. В. Беляева, красочная поверхность меняла «свою специфическую внешность, видевшие живопись еще на лесах принимали ее за фреску, и непонятным казалось присутствие золота, которое во фреске нечем прикрепить» [5, № 50, с. 476].

Художественные работы в храме, включая установку наружных мозаичных панно в тимпанах порталов, продолжались до начала 1912 г.¹¹ Как следует из датированного сентябрем – октябрем 1911 г. письма В. М. Васнецова отправленному из Москвы в Петербург архитектору В. А. Покровскому, ответственному за перевод живописных оригиналов в материал и все мозаичные работы в соборе, осенью алтарная композиция «Евхаристия» еще находилась на столах петербургских мозаичистов, а в Варшаве производились работы по сборке и художественной доводке мозаики «О Тебе радуется». Полностью завершенной к этому времени была только располагавшаяся в своде центральной апсиды композиция «Отечество». «До сих пор, – писал в своем послании художник, – живу впечатлениями Варшавы. На первом плане – собор, а в соборе – наш мозаичный апсид – о нем считаю необходимым сказать Вам несколько искреннее – „Отечество“ я нахожу исполненным вполне художественно и соответственно оригиналам. Исправлять в нем не приходится ничего... Не сомневаюсь, что „О Тебе радуется, благодатная“ будет также исполнена безукоризненно. Некоторые ее части можно уже и теперь признать удовлетворяющими вполне в художественном отношении. В общем же многие части изображения, как Вы и сами находите, нужно считать только подготовительными. Особенно это приходится сказать о главном центральном месте, то есть о „Богоматери с Младенцем“. Если бы нам все окружающее удалось исполнить идеально, а „Богоматерь и Младенец“ не удалось, то я счел бы все наши труды напрасными» [10].

20 мая 1912 г. собор Святого благоверного князя Александра Невского был торжественно освящен и в нем начались богослужения. Результат, к которому на протяжении семи лет стремились архитектор и художники, в полной мере устроил и духовенство, и городские власти, и высшее петербургское начальство. Авторам и исполнителям проекта удалось достичь гармоничного единства

практически всех художественных составляющих соборного интерьера. Отмечая это обстоятельство и стараясь быть предельно сдержанным в оценке своего труда, Бенуа с присущей ему деликатностью констатировал: «Сочетание... главной алтарной стены, исполненной мозаикой... граничащей снизу с медным чеканным иконостасом с клиросами, со стильными и интересными по своему колориту образами... с врезающимися в общий внутренний вид храма чистоконными гранитными четырьмя пилонами... при удачном распределении источников дневного и вечернего света производит в общем приятное по колориту, величественное и не лишнее настроение впечатление» [3, л. 26]. Все достижения в области синтеза искусств были тесно увязаны зодчим с выбором доминирующего в храмовой декорации стиля¹².

Несмотря на привязанность отдельных наиболее консервативных мастеров к стилистике академизма, главным художественным связующим живописного ансамбля являлся язык модерна. Эстетика «нового искусства» напоминала о себе как в общем колористическом решении живописного ансамбля – во включении в композиции ярких, чистых и звонких цветов, так и в характере моделировки лиц и облачений персонажей – в активном использовании при их изображении контурных и выявляющих отдельные детали рисующих линий. Визуальным напоминанием о византийской художественной культуре в соборной росписи являлись главным образом купольные и алтарные образы, а также заключенные в радужные медальоны фронтально ориентированные поясные изображения святых в софитах подпружных арок. Как и в живописной декорации петербургского храма Спаса на Крови, декларируемый идеологами от церковного искусства национальный стиль оказался окрашенным в варшавском соборе в цвета европейского ар нуво.

Отчитываясь о проделанной работе перед руководством Академии художеств, Бенуа сделал несколько важных акцентов, объясняющих вклад отдельных мастеров в общее дело. «Как на выдающиеся по своим достоинствам, представляющие художественный интерес, – писал он в академическое Собрание, – нужно указать на следующие

композиции: большое мозаичское изображение «О Тебе радуется» Васнецова в апсиде главного алтаря; Пантократора в большом куполе Харламова, его же Тайную вечерю и проходящий вокруг по стенам фриз с изображением святых (композиция эта как бы объединяет стенную живопись); большую композицию на хорах Страшный суд работы В. В. Беляева, его же композиции в тимпанах; работы на стенах профессора Н. А. Кошелева и Ф. Р. Райляна» [3, л. 26].

13 июня 1912 г. за заслуги перед Российским государством и Русской православной церковью все упомянутые Бенуа художники с подачи академического руководства оказались обладателями почетных наград и званий: профессор живописи В. М. Васнецов был возведен в «потомственное Российской империи дворянское достоинство»; академик живописи Н. Н. Харламов стал кавалером ордена Св. равноап. кн. Владимира 4-й степени; классному художнику 1-й степени Ф. Р. Райляну был вручен орден Св. Анны 2-й степени; классный художник 1-й степени В. В. Беляев и художник-мозаичист В. А. Фролов получили ордена Св. Станислава 2-й степени. Профессору живописи действительному статскому советнику П. П. Чистякову и профессору, отставному надворному советнику Н. А. Кошелеву были объявлены «высочайшие его императорского величества» благодарности [4, л. 32–33].

Судьба детища Бенуа оказалась короткой и трагичной. В связи с началом Первой мировой войны и продвижением немецких войск на восток русское население Варшаву покинуло. Соборное здание новыми хозяевами было переосвящено и приспособлено сначала для католических, а затем и лютеранских богослужений (ил. 3). В 1924–1926 гг. по решению польского Сейма собор Александра Невского был разобран¹³. О конструктивно-пространственных особенностях и живописном убранстве разрушенного памятника мы можем судить сейчас только по очень незначительному числу фотографических изображений. Сколы мозаичной декорации собора хранятся в настоящее время в костелах Польши и православных церквях Белоруссии. Настенная роспись храма утрачена полностью. Иконы соборных иконостасов не сохранились. Некоторое представление о колористическом решении интерьера,

помимо упомянутых мозаичных фрагментов, дают акварельные эскизы и долгое время находившиеся на валах и недавно отреставрированные живописные оригиналы алтарных композиций В. М. Васнецова [12].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Известно, что святитель принимал участие в закладке собора и не оставлял попечения о храме до конца своих дней (ум. в 1908 г.). Именно по его настоянию на купола храма были установлены не традиционные для русского православия восьмиконечные кресты, а четырехконечные греческие [9].

² Стоимость собора вместе с живописным убранством и церковной утварью составила 3 087 000 руб. [13].

³ По свидетельству Л. Н. Бенуа, «постройка храма была закончена в 1901–1902 годах» [3, л. 24], «каменщики, плотники и прочие рабочие происходили преимущественно из русских губерний» [3, л. 18].

⁴ В число сцен-прообразов христианской Евхаристии Покровский включил композиции «Тайная вечеря» (центральный люнет восточной стены), «Жертва Авеля и Мельхиседека» (люнет северной стены) и «Жертвоприношение Моисея и Аарон в скинии» (люнет южной стены) [11].

⁵ В сводах предполагалось разместить композиции «Воскресение Христово», «Вознесение Христа», «Сошествие Св. Духа на апостолов» и «София Премудрость Божия» [11].

⁶ Примечательно, что от подробного иллюстрирования духовных и военных подвигов Александра Невского в нижнем регистре росписи (жизне святого, в честь которого освящался главный алтарь храма, в русской художественной практике традиционно воспроизводилось именно в этой части церковного пространства) ученый отказался. Как известно, отношения святого благоверного князя с католическим миром были далеко не безоблачными, и специально заострять эту тему в живописной декорации нового собора в условиях устойчивой неприязни основной части местного населения ко всему русскому было неразумно.

⁷ «Боковые два алтаря, писанные Беляевым, по композиции очень хороши, но как исполнявшиеся в начале работ по росписи, вышли несколько бледными по колориту» [3, л. 26].

⁸ Композиция состояла из трех частей: средней – «Воскресение мертвых», северной – «Низвержение демонов во ад» и южной – «Шествие в рай» [9].

⁹ Подробности данного события Л. Н. Бенуа представляет в следующем виде: «По обсуждении этого вопроса мнения членов Комитета после поименного голосования разделились поровну. Председательствовавший тогда генерал-губернатор генерал-адъютант Чертков (Чертков Михаил Иванович – генерал-губернатор Варшавы с 1901 по 1905 г. – *В. Ш.*), ввиду высказанного архиепископом Варшавским желания иметь полную сплошную роспись на стенах, согласился с этим мнением, и тогда же решено было произвести сплошную роспись и притом масляными красками» [3, л. 25].

¹⁰ Рассмотрение технологических особенностей варшавской соборной росписи можно было бы на этом завершить, если бы не одно обстоятельство. Дело в том, что в подписанной Бенуа уже упоминавшейся «Смете на живописные работы...» имеется указание на то, что стены храма должны были быть оклеены холстом. Подводя итог своим предварительным расчетам, Леонтий Николаевич отмечает: «Подготовка стен под живописи 14 195 кв. ар. – 21 298 руб. 50 коп.; наклеить холст на стены 14 195 кв. ар. – 21 298 руб. 50 коп. Итого: 42 597 руб.» [2, л. 26]. (Для сравнения: роспись трех галерей собора оценивалась архитектором в 77 020 руб.) 14 195 кв. аршин соответствуют 10 095 кв. м. Скорее всего, данные величины представляют совокупную площадь всех поверхностей собора за исключением пола. Получается, что все настенные изображения в интерьере варшавского храма писались не по левкасу, а по наклеенному на стены холсту. Поскольку другие церковные росписи, исполненные подобным образом, нам не известны, данный вопрос требует внимания и дальнейшей разработки.

¹¹ «...с 1904 года было приступлено к внутренней отделке и живописным работам, которые к осени 1911 года почти были закончены» [3, л. 24].

¹² Стилистическое единство соборного интерьера в значительной степени определялось тем, что медные иконостасы и все предметы церковного обихода (кресты, чаши, хоругви, подсвечники, паникадила и пр.) были исполнены по рисункам и чертежам самого Бенуа) [9].

¹³ О начале сноса храма зодчий узнал из советских газет. Как следует из воспоминаний близко знавших Леонтия Николаевича людей, всегда общительный и оптимистично настроенный, он как-то сразу изменился – стал неразговорчивым и замкнулся в себе. Характеризуя состояние своего старшего брата, Александр Бенуа писал следующее: «Что касается духовного облика Леонтия за эти последние неблагоприятные годы, то он представлял собой нечто удивительно просветленное. Одно за другим разваливалось и стиралось с земли то, что он почитал, чему служил, что

любил, – однако ко всем этим катастрофам он относился со стоическим спокойствием или, вернее, с какой-то всепрощающей покорностью, которую я назвал бы христианской, если бы таковая была исключительной принадлежностью христианства. К религии же Леонтий относился если и с глубоким почитанием, то все же без особенного рвения. Оставаясь добрым католиком, он унаследовал от отца и полную веротерпимость – в частности, в отношении православия, со служителями которого он непрестанно, как строитель церквей и соборов, находился в общении» [6].

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. БО НАРАХ (Библиографический отдел Научного архива Российской академии художеств). Ф. 14. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 1–6. Папка с графическими схемами В. В. Беляева.

2. ОР ГРМ (Отдел рукописей Государственного Русского музея). Ф. 112. Ед. хр. 332. Смета на живописные работы по росписи варшавского собора.

3. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 789. Оп. 12. Ед. хр. 4-з. Отчет Л. Н. Бенуа в Собрание Императорской академии художеств от 28 июня 1912 г.

4. РГИА. Ф. 789. Оп. 12. Ед. хр. 4-з. Список лиц, коим в 13 день июня сего 1912 года пожалованы награды, за труды их по возведению нового православного собора в городе Варшаве.

5. Беляев В. В. Монументальная живопись // Архитектурно-художественный еженедельник / Импер. общ-во архитекторов-художников. 1916. № 45. С. 436 – 439; № 50. С. 475 – 479.

6. Бенуа А. Н. Судьба Леонтия Бенуа в послереволюционной России // Наследие Александра Николаевича Бенуа. URL: <http://www.benua-memory.ru/leontiy-benua-posle-revoluii> (дата обращения: 13.05.2022).

7. Бенуа Л. Н. Записки о моей деятельности // Невский архив: историко-краеведческий сборник / отв. ред. А. И. Добкин, А. В. Кобак. СПб.: Феникс, 1993.

8. Кукс Ю. М., Лукьянова Т. А. Историко-педагогические очерки по технике и технологии силикатной живописи. Часть I // Киберленинка. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-pedagogicheskie-ocherki-po-tehnike-i-tehnologii-silikatnoy-zhivopisi-chast-i/viewer> (дата обращения: 11.05.2022).

9. Молчанов К. И. Новый православный собор во имя св. благоверного великого князя Александра Невского в Варшаве. 1894–1912 гг.

// Портал Проза.ру. URL: <https://proza.ru/2019/10/17/561> (дата обращения: 10.05.2022).

10. Письмо В. М. Васнецова к В. А. Покровскому от 10.09.1911// Виктор Михайлович Васнецов. Переписка. URL: <http://www.vasneceov.ru/?type=page&page=021977b4-f6c5-47c1-b770-d29d73a116a3&item=4d9eb913-0ffe-4846-b231-0c70db76aff0> (дата обращения: 14.05.2022).

11. *Покровский Н. В.* Проект размещения живописей в новом православном соборе во имя св. благоверного великого князя Александра Невского в Варшаве с объяснительною запискою. Извлечено из журнала «Христианское Чтение». СПб. : Тип. А.О. Лопухина. 1900 г. // Портал Проза.ру. URL: <https://proza.ru/2019/10/19/1869> (дата обращения: 09.05.2022).

12. *Удальцова М.* «Евхаристия» В. М. Васнецова триптих для собора святого благоверного князя Александра Невского в Варшаве // Военное кораблестроение России – Культпривет. URL: <http://kultprivet.ru/posts/evxaristiya-v-m-vasneceva-triptix-dlya-sobora-svyatogo-blagovernogo-knyazy-aleksandra-nevskogo-v-varshave> (дата обращения: 11.05.2022).

13. *Шингарев В. А.* К освящению кафедрального собора в Варшаве (1912 год) // Портал Проза.ру. URL: proza.ru/2019/10/08/96 (дата обращения: 10.05.2022).

14. *Giergoń P.* Sobór św. Aleksandra Newskiego na placu Saskim w Warszawie // Internet Archiv. URL: https://web.archive.org/web/20070312074757/http://www.sztuka.net.pl/palio/html.run?_Instance=www.sztuka.net.pl&PageID=445&newsId=1600&_Checksum=910386614 (дата обращения: 12.05.2022).



1. Собор Св. блгв. кн. Александра Невского в Варшаве. Арх. Л. Н. Бенуа. Над западными порталами мозаики Н. А. Бруни. Почтовая карточка 1913 г. <https://vid1.ria.ru/ig/infografika/Sputnik/bel/VARSHAVA/Hram.html>



2. В. М. Васнецов. Отечество (Отечество).
Оригинал для мозаичной композиции
свода центральной апсиды варшавского собора
Св. блгв. кн. Александра Невского.
1907. Холст, масло. ГРМ.
<https://www.pravmir.ru/wp-content/uploads/2017/01/3-90.jpg>



3. Католическая служба в гарнизонном соборе Св. Генриха
(бывшем соборе Св. блгв. кн. Александра Невского). На стенах апсиды
мозаики В. М. Васнецова «О Тебе радуется» и «Евхаристия».
На пилонах алтарной арки композиция Н. Н. Харламова
«Благовещение». Фото 1915 г.
https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Uroczysto%C5%9Bci_otwarcia_wojskowego_ko%C5%9Bcio%C5%82a_katolickiego_w_soborze_na_placu_Saskim.jpg



4. Разборка собора Св. блгв. кн. Александра Невского.
На северной стене люнетные композиции В. В. Беляева
и живописный фриз Н. Н. Харламова «Шествие св. апостолов в рай».
Фото 1925 г.
<http://rastergallery.com/wp-content/uploads/2017/02/Sobor.jpg>

Росписи и иконы Н. Н. Харламова в интерьере собора Александра Невского в Варшаве

В статье рассматриваются произведения, созданные художником Н. Н. Харламовым с 1905 по 1908 г. для утраченного ныне варшавского кафедрального собора Св. блгв. кн. Александра Невского. Работа построена на анализе ранее не публиковавшихся источников, в том числе архивных документов и фотоматериалов.

Ключевые слова: Российская империя; Варшава; собор Александра Невского; Императорская академия художеств; роспись куполов и стен; иконы Холуя; русско-византийский стиль; художник Николай Харламов

Natalya Kulkova

Paintings and Icons by Nikolay Kharlamov in the Interior of the Alexander Nevsky Cathedral in Warsaw

The article examines the works created by the artist Nikolay Kharlamov during the period from 1905 to 1908 for the now lost Warsaw Cathedral. The work is based on the analysis of the previously unpublished sources, including archival documents and photographic materials.

Keywords: Russian empire; Warsaw; Alexander Nevsky Cathedral; Imperial Academy of Arts; painting of domes and walls; icons of Kholuy; Russian-Byzantine style; artist Nikolay Kharlamov

В 1905 г. в интерьере нового варшавского православного собора, посвященного святому благоверному князю Александру Невскому

начались масштабные живописные работы. К исполнению мозаик и росписей величественного церковного здания были привлечены 14 российских художников во главе с В. М. Васнецовым [17, с. 97]. Все эти мастера являлись воспитанниками петербургской Императорской академии художеств и очень хорошо зарекомендовали себя при разработке картонов для мозаичной декорации петербургского собора Воскресения Христова (Спаса на Крови). Задачи, которые были поставлены перед ними в Варшаве, определялись желанием местных властей и православного духовенства иметь в интерьере храма, решенного архитектором Л. Н. Бенуа в «московском стиле», декоративное убранство, соответствующее эстетическим установкам Восточной церкви и возрождаемым в искусстве Российской империи русско-византийским художественным традициям. Работы над созданием иконостасов, икон, настенной росписи и мозаик растянулись на 7 лет. Ближе других в решении вопроса гармоничного соединения в декорации варшавского кафедрала академического рисования с приемами письма средневековых изографов подошел Николай Николаевич Харламов (1863–1935).

Как и в храме Спаса на Крови, в соборе Александра Невского Харламов был исполнителем пяти купольных композиций и ряда живописных изображений в центральной части сооружения. Большинство из этих произведений указаны мастером в его отчетном докладе в канцелярию Академии художеств. Помимо этого, о них сообщают Л. Н. Бенуа в отчете в Собрание Императорской академии художеств [4, л. 50; 5, л. 26] и делопроизводитель Комитета по строительству, староста храма К. И. Молчанов – автор небольшой иллюстрированной брошюры, посвященной истории возведения и украшения варшавского собора [14, с. 7; 20, с. 169].

Скуфью главного купола в соответствии с утвержденным специальной комиссией общим планом росписи (разработчиком иконографической программы живописного ансамбля был Н. В. Покровский) занял образ Христа Пантократора; в малых главах художник воспроизвел лики Богородицы (северо-восток), Иоанна Предтечи (юго-восток), Спаса Эммануила (юго-запад) и Ангела Великого Совета (северо-запад) [16, с. 1–16]. В парусах

центральной главы были представлены евангелисты, в парусах малых глав – херувимы. В верхней зоне росписи Харламову принадлежали также четыре композиции на щеках подпружных арок: «Спаситель с тремя чинами ангелов», «Богородица с Младенцем в окружении двух ангельских чинов», «Спас Нерукотворный с двумя ангельскими чинами» и «Уготовление престола». Кроме этого, художник являлся автором «Тайной вечери» над аркой главного алтаря, «Благовещения» на межалтарных пилонах и «Пророчества Креста» над хорами в западной части храма. На боковых стенах наоса, помимо архангелов над дверными проемами, Харламовым был написан уникальный многофигурный фриз «Шествие святых апостолов в рай». Картоны мозаичных образов свв. Марии Египетской и Георгия Победоносца на гранитных колоннах у западного входа художник исполнил безвозмездно [14, с. 7].

Константин Иванович Молчанов наряду с именами исполнителей настенных композиций представляет информацию и о создателях иконных образов варшавского собора. Автором икон трех больших иконостасов в наосе, по его утверждению (это подтверждает в своем отчете и Л. Н. Бенуа), являлся Н. Н. Харламов, над иконами же малых иконостасов в галереях храма трудился московский иконописец В. П. Гурьянов [5, л. 26; 14, с. 10]. Систематизируя все эти сведения, несложно заключить, что роль Харламова в создании живописного убранства собора была одной из самых значительных. При этом, как мы можем судить по дошедшим до нас отзывам членов художественной комиссии, все исполненные им произведения отличались высоким качеством. Л. Н. Бенуа, отчитываясь перед руководством Академии художеств о проделанной в Варшаве работе, считал необходимым выделить росписи Харламова как наиболее «выдающиеся по своим достоинствам» и «представляющие художественный интерес». Говоря об иконных композициях художника, написанных для спроектированных им иконостасов, он отметил, что они исполнены «очень удачно... как по стилю и по духу, без рабского, однако, подражания старинным иконам»¹ [5, л. 26].

Иконостасы Бенуа, о которых мы можем составить некоторое представление по сохранившимся старым снимкам (фотографии

иконостаса придела Кирилла и Мефодия нам не известны), включали в себя иконы трех чинов – местного, праздничного и деисусного (*ил. 1*). В общей сложности для трех иконостасных конструкций наоса, учитывая декорацию Царских и дьяконских врат, Харламов должен был создать более 80 иконных изображений разных размеров и жанров, что при той серьезной загруженности, которую испытывал мастер, работая над композициями стенной росписи, выглядит маловероятным. Скорее всего, иконы для соборных иконостасов писал не сам Харламов, а его воспитанники – художники основанной им в 1892 г. в Холуе иконописной мастерской. Из письма, отправленного Харламовым графу И. И. Толстому, следует, что в польской столице вместе с ним трудились пять его лучших учеников, имя одного из них известно – это Илья Иванович Самарский [3, л. 5 – 5 об.]. Вместе с учителем холуяне пробыли в Варшаве три года – до октября 1908 г. Эти мастера, как нам представляется, и были исполнителями всех иконостасных образов, Харламов же только контролировал рабочий процесс. Примечательно, что в письменном представлении, подготовленном художником для утверждения в звании академика, в перечне созданных им в разное время произведений иконы варшавского храма не фигурируют. В то же время имеется информация о том, что по окончании художественных работ в соборе Самарский получил в подарок от своего наставника серебряные часы [11, с. 2].

К большому сожалению, иконы из иконостасов собора Св. блгв. кн. Александра Невского не сохранились. После закрытия и разборки церковного здания иконные образы и сколы мозаик были отправлены в Барановичи для украшения интерьера местного православного храма. По имеющимся у нас данным, доставленный из Варшавы в трех вагонах груз сгорел на городском складе 5 сентября 1926 г. Частично уцелели лишь мозаичные сколы, находящиеся в настоящее время в церкви Покрова Богородицы². Параллельно с росписью собора Александра Невского Харламов работал в Варшаве над украшением еще одного храма – церкви Св. Мартиниана³. Кроме того, в рассматриваемое время, как следует из архивных материалов, им предпринимались попытки открыть представительство своей ико-

нописной школы в Холмской епархии [3, л. 7]. Надо заметить, что годы, проведенные в Польше, оказались для художника не только плодотворными, но и счастливыми. В Варшаве Харламов обрел новую спутницу жизни. Его супругой стала дочь статского советника пограничной службы Мария Дмитриевна Карповская⁴.

В 1924–1926 гг. по постановлению польских властей собор Александра Невского был разобран. Так как подробная фотофиксация росписи и мозаик храма не производилась, в настоящее время о варшавских работах Н. Н. Харламова мы можем судить только по немногочисленным сделанным в начале XX в. черно-белым фотографиям. В нашем распоряжении имеются фотография купольного «Христа Пантократора» и четырех евангелистов в парах центральной главы, несколько фотоизображений харламовских подготовительных эскизов для настенных композиций в верхней зоне наоса, снимки восточной части храма с алтарным «Благовещением» и двумя иконостасами (центральным и южным), а также фотография, запечатлевшая мастера на лесах во время работы над ликом купольного херувима.

В иконографическом плане композиция центрального купола варшавского кафедрала (*ил. 2*) заметно отличалась от подобной композиции в Воскресенском соборе. В петербургском храме Вседержитель представлен благословляющим двумя руками и с раскрытым Евангелием. На страницах книги размещена восходящая к тексту прощальной беседы Спасителя с учениками фраза «Мир вам...» (в источнике: «Мир оставляю вам, мир Мой даю вам; не так, как мир дает, Я даю вам» (Ин 14:27)). В варшавской декорации Харламов изобразил Христа благословляющим только десницей. Данный извод был близок купольным композициям московских церковных росписей XVII в., Евангелие в них изображалось закрытым.

Несложно заметить, что мозаика храма Спаса на Крови по своему общему художественному решению (ночное звездное небо, раскрытая книга, славянское начертание букв, белые облака на первом плане композиции) во многом созвучна «Пантократору» В. М. Васнецова в куполе Владимирского собора в Киеве. По сравнению с ней варшавский купольный образ выглядит значительно

более традиционным и каноничным. В Варшаве поясное изображение Вседержителя представлено художником по-иконному – фронтально, статично и на светлом фоне. Небесный уровень благословляющего верующих Божества обозначен небольшими, едва заметными облачками на склонах свода и силуэтами крыльев окружающих Его херувимов. Какой цвет составлял основу фоновой части купольного образа, сведений не имеется. Из воспоминаний современников известна лишь реакция на общее цветовое решение данного изображения П. П. Чистякова, отметившего работу своего ученика эмоциональной репликой: «Не написал, адохнул» [10, с. 42].

Лик варшавского Христа выражает спокойствие и доброту. Тональных контрастов при моделировке его анатомических составляющих, по сравнению с мозаичным изображением Спаса на Крови, использовано значительно меньше. Графическое начало здесь заметно превалирует над живописным. Светозарность образа художник усилил включением в общую ткань произведения разбегающихся от крещатого нимба к краям купола лучей. Желая подчеркнуть русское происхождение сочиненной им композиции, Харламов украсил хитон Вседержителя символическими значками-оберегами. Примером такого необычного одевания послужил для него, как можно утверждать с большой долей уверенности, хитон купольного изображения Христа во фресковой декорации середины XVII в. Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире. В этом храме художник бывал неоднократно в силу проживания в селе Тименка (ныне Палехский район Ивановской области).

По сравнению с композициями куполов московского храма Христа Спасителя, Владимирского собора в Киеве и петербургского храма Спаса на Крови ориентированный на древнерусские художественные образцы варшавский «Пантократор» выглядел в глазах современников не только необычно, но и, с учетом имевшего место политического и религиозного противостояния Варшавы и Санкт-Петербурга, концептуально. Консерватизм Харламова истолковывался жителями польской столицы по-разному. Так, в местной газете «Неделя окраины» за март 1907 г. купольная композиция собора

Александра Невского была представлена читателю как произведение сугубо традиционного характера: «Н. Н. Харламов не разрывает пока связи с древними прототипами лика Христа, оставаясь, быть может, ближе к наилучшим древним „письмам“ такого образа» [18, с. 4]. В этой же публикации харламовский «Пантократор» называется самым большим из изображений подобного рода, когда-либо исполненных в куполах русских храмов. Из составленной Л. Н. Бенуа и дошедшей до нас «Сметы...» соборной росписи известно, что площадь центрального купола составляла 412 кв. аршин, что соответствует 208 кв. м., площадь же каждого из четырех малых – около 31 кв. м (62,10 кв. аршин) [2, л. 16].

Комиссия, следившая за ходом и качеством художественных работ в соборе, все купольные изображения приняла без замечаний. После частичной разборки лесов харламовский «Спаситель»⁵ был снят на пленку. Фотографию росписи соборного купола члены комиссии вместе с очередным отчетом отправили в Петербург. «Н. Н. Харламов, – ставил в известность высокое академическое Собрание Л. Н. Бенуа, – написал Пантократора великолепно, как по тону, так и по композиции» [9, с. 7–64].

На парусах под «Вседержителем» и декоративным венком из ликов и крыльев херувимов Харламовым были исполнены изображения евангелистов⁶. Размещение их в системе храмовой декорации несколько отличалось от размещения в соборе Спаса на Крови. Матфей в варшавской росписи занимал поверхность северо-западного паруса, Марк – северо-восточного, Лука – юго-восточного, Иоанн – юго-западного. В отличие от петербургского храма это были не полнофигурные, а погрудные изображения. За головами евангелистов, как и в декорации Воскресенского собора, Харламов воспроизвел их традиционные крылатые символы. Что касается иконографических и эмоциональных характеристик святых благовестников, то они, насколько можно судить по фотографическому снимку, во многом были близки петербургским.

Как и в соборе Воскресения Христова, в варшавском храме Харламов работал и над четырьмя сценами на щеках подпружных арок центральной главы. В настоящее время мы можем составить

некоторое представление только об одной из них – это «Поклонение двух ангельских чинов Спасу Нерукотворному на убрусе». Благодаря фотографии из архива РАХ [1, л. 4], запечатлевшей художника в мастерской на фоне оригинала будущего настенного изображения, есть возможность приблизиться к пониманию как иконографических особенностей «Поклонения...», так и стилистических ориентиров его автора (ил. 3).

Границы живописного изображения, исполненного Харламовым на холсте прямоугольного формата, обозначены циркульными дугами, соответствующими изгибам архитектурных конструкций. По своему общему решению композиция выглядит устойчивой и тяготеет к симметрии. Моление ангелов перед Пречистым образом происходит на облаке. Смысловым центром воспроизводимой сцены является развернутый и удерживаемый одним из небесных существ убрус с ликом Спасителя. На первом плане композиции Харламов поместил фигуру благоговейно склонившего голову перед священным образом коленопреклоненного ангела с кадилом. Надо отметить, что ни искусство Византии, ни искусство Древней Руси таких изображений не знали. С точки зрения иконографии данная композиция выглядит абсолютно оригинальной и наглядно отражает поиск русскими художниками рубежа XIX–XX вв. для живописных декораций православных храмов новых сюжетов и тем. Сюжет с поклоняющимися на небесах образу Спасу Нерукотворному ангелами впервые привлек Харламова при украшении интерьера храма Спасу на Крови, но в петербургской мозаике перед святым убрусом им были изображены только два крылатых персонажа. Варшавская иконографическая версия чудесного события намного сложнее. Число молящихся перед ликом Спасителя небесных существ приближается здесь уже к двум десяткам. В результате творческой переработки тихая, камерная по своему звучанию молитва переросла в Александро-Невском соборе в многоголосый ангельский молебен.

В стилистическом отношении рассматриваемая живописная композиция соответствует как академической линии церковного искусства, так и художественным установкам уже набравшего силу модерна. Надо заметить, что эстетика *ар нуво* не увлекала Харламова столь

сильно, как его наставника В. М. Васнецова. Харламов использовал художественные приемы нового стиля очень дозированно. Светский украшательский характер модерна нередко лишал церковные росписи строгости и молитвенного настроения, превращал религиозные композиции в декоративные панно. Будучи человеком глубоко верующим, Харламов это понимал и чувствовал. Одновременно с этим, работая над церковными декорациями под руководством Васнецова, он зачастую был вынужден «говорить» на языке учителя. Образный строй его настенных изображений, как правило, близок и созвучен васнецовским живописным композициям. Так, при сравнении харламовского «Поклонения...» с композицией В. М. Васнецова «Радость праведных о Господе», расположенной в барабане центральной главы киевского Владимирского собора, нельзя не заметить сходства как в общей организации воспроизведенных сцен, так и в трактовке облаченных в светлые одежды белокрылых ангелов.

Благодаря черно-белой фотографии из публикации К. И. Молчанова, можно составить представление и еще об одной утраченной композиции Харламова из верхней зоны соборной росписи [14, с. 14]. На снимке зафиксирован оригинал люнетного изображения «Тайная вечеря» на восточной стене храма (ил. 4). Как и «Поклонение ангелов...», данная сцена вписана в поле геометрической фигуры, образованной лучковыми арками. Поскольку «Тайная вечеря» должна была располагаться на центральной оси соборного интерьера непосредственно над васнецовской алтарной мозаикой, в ее композиционном решении преобладают устойчивость и симметрия.

Живописное изображение включает в себя 12 мужских фигур. Центральное положение за столом Сионской горницы занимает Христос. Слева и справа от Него на широких деревянных скамьях, подобно былинным богатырям на пиру у князя Владимира, расположились апостолы. По Харламову, это крепкие мужчины разного возраста с окладистыми бородами и русскими лицами. Как и на средневековых иконах, ученики Спасителя представлены в момент тяжелых размышлений после Его слов: «...один из вас предаст Меня». Нимбы над головами апостолов отсутствуют. Участники трапезы

для художника в данной ситуации это обычные, не отмеченные святостью люди. Иуды Искарота среди них нет. Он уже покинул горницу. Для того чтобы сообщить зрителю об этом обстоятельстве, художник помещает в правой части композиции фигуру стоящего у окна апостола. Приподняв край закрывающей оконный проем ткани, он наблюдает за исчезающим в ночи Иудой. Отсутствие в композиции апостола Иуды – главное отличие «Тайной вечери» Харламова от подобных изображений других художников. На протяжении всей своей многолетней практики мастер отстаивал положение о том, что предателю Христа в церкви не место и включать его изображения в храмовые росписи не стоит. Варшавская декорация в этой связи исключением не стала⁷.

На немногочисленных фотографиях восточной части соборного интерьера, сделанных до разборки храма, удастся рассмотреть и созданную Харламовым на западных гранях алтарных пилонов монументальную двухчастную композицию «Благовещение» (ил. 1). Размещение фигур архангела Гавриила и Марии по сторонам от главного алтарного помещения имело широкое распространение в русских церковных декорациях XI–XII вв. Самым известным из дошедших до нас изображений такого рода является мозаика киевского Софийского собора. Харламов, безусловно, знал о существовании этого произведения и видел его на фотографических снимках (сведений о посещении художником Киева не имеется), однако при разработке своего «Благовещения» брать его за иконографический образец не стал. Художественные характеристики варшавского архангела и Богородицы заметно отличаются от киевских софийских образов. Созданные Харламовым изображения ориентированы на стилистику середины XVII в. и близки по общему звучанию иконным композициям мастеров московской Оружейной палаты. Они отмечены стройностью пропорций, изяществом движений и подчеркнутой красотой силуэтов. Архитектурные фоны как левой, так и правой частей варшавского «Благовещения» насыщены деталями и очень напоминают своим решением архитектурный стаффаж иконы 1659 г. Симона Ушакова «Благовещение с акафистом» из московской церкви Троицы в Никитниках (ГИМ). В стилистиче-

ском плане данные изображения не только не похожи на мозаичные образы Васнецова на стене центральной апсиды, но и заметно контрастируют с ними. Скорее всего, при их создании Харламов ориентировался на стилистику первоначального эскиза росписи алтаря, разработанного В. В. Беляевым⁸. Беляеву же, как известно, удалось реализовать свой замысел лишь отчасти. Композиции «московского типа», тяготеющие по своей общей художественной организации к произведениям царских иконописцев XVII в., украсили только боковые апсиды. Им-то в системе алтарной декорации и было более всего созвучно харламовское «Благовещение». Помимо этого, с изысканно-утонченными образами Гавриила и Марии хорошо гармонировали и исполненные в том же стилистическом ключе иконы холуйского письма соборных иконостасов.

В общей системе храмовой декорации на стиль и художественный строй васнецовских мозаичных образов в большей степени были ориентированы изображения святых фризовой композиции боковых стен наоса «Шествие святых апостолов в рай». Здесь, помимо облаченных в античные одежды и святительские ризы апостолов из числа семидесяти, Харламов представил и ростовые фигуры архангелов, указующих участникам процессии направление движения. (Композиция состояла из 44 персонажей.) [4, л. 50]. Целью торжественного шествия, как мы можем судить, рассматривая старые фотографии, являлись врата рая. Двое врат были изображены художником на гранях алтарных пилонов над сценой Благовещения. Они представляли собой двустворчатые конструкции, оплетенные лозой и листьями какого-то экзотического растения. Над вратами, в соответствии с традицией, художник поместил изображения парящих серафимов. В древнерусском церковном искусстве присутствие этих шестикрылых существ при входе в рай обыкновенно имело место в композициях Страшного суда.

Поскольку «Шествие святых апостолов...» располагалось на высоте окон храма (на каждой боковой стене находилось по три окна), оконные проемы делили живописный регистр на различной величины отрезки⁹. В связи с этим обстоятельством Харламову при разработке фризовой композиции пришлось создать восемь

отдельных картонов – по два больших и по два малых – на каждую из стен. Все художественные составляющие «Шествия...» выглядели по-разному. Фигуры участников процессии изображались в различных движениях и позах, объединялись в группы и пары. Фоном им служила наполненная птичьим щебетом цветущая и благоухающая райская растительность. К сожалению, каких-либо сведений о судьбе этих произведений обнаружить пока не удалось. В настоящее время мы располагаем лишь единственной фотографией одного из больших картонов северной стены [1, л. 1]¹⁰.

Харламовская композиция включает в себя изображения пяти потрясенных красотой божественного мира апостолов и наблюдающего за ними, указующего им путь архангела. Чувства, которые переполняют праведников, находят отражение в их позах, поворотах голов, движениях рук. Кто-то из них, бережно прижимая к груди Евангелие, пытается вспомнить о том, что говорил в своих проповедях о Царствии Небесном Спаситель, кто-то восторженно и благоговейно, воздев к небу ладони, произносит очередную хвалу Творцу, кто-то глубоко погрузившись в себя, пытается найти нужные слова, для того чтобы описать неизреченную красоту начинающей приоткрывать свои тайны заветной обители. Все они находятся в состоянии эйфории и преисполнены трепетного ожидания – ожидания лицезреть Бога.

Художественный язык, который использует Харламов в данном произведении, с традициями древнерусского иконописания никак не связан. В пронизанной единым ритмом неторопливой торжественной поступи апостольского шествия, как и в пластических характеристиках каждого отдельно взятого персонажа, дает о себе знать профессиональная выучка мастера – знание им пластической анатомии и приемов светотеневой моделировки предметов. Отмеченные нимбами лики апостолов и ангелов, объемная трактовка складок одежд всех включенных в композицию персонажей в полной мере соответствуют программным требованиям академической школы.

Находят отражение в рассматриваемом эскизном проекте и эстетические установки модерна. Отсутствие глубины и перспективных сокращений при трактовке пейзажного фона, как

и повышенный интерес к текучим линиям и силуэтному рисованию при изображении фигур участников шествия, демонстрируют безусловную и тесную связь разработчика композиции с художественными приемами нового стиля. Не отказываясь от близкого ему академического слога, Харламов наделяет своих персонажей теми же чертами, какие были присущи васнецовским апостолам из алтарной мозаики «Евхаристия». О цветовом решении фризовой композиции ничего определенного сказать нельзя. Л. Н. Бенуа, говоря о достоинствах художественных составляющих фриза, называет их «стильными и интересными по своему колориту» [5, л. 26]. Думается, что так же как и Бенуа, остался доволен работой своего ученика и В. М. Васнецов – с его подачи харламовское «Шествие святых апостолов...» открыло новую страницу в истории развития православных церковных декораций.

По завершении росписи 25 октября 1910 г. по представлению Л. Н. Бенуа, Т. П. Котова и М. П. Боткина за заслуги на поприще религиозного искусства Харламов был утвержден в звании академика Императорской академии художеств [4, л. 70].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Есть основания думать, что в стилистическом плане эти изображения были близки дошедшим до нас харламовским иконам в иконостасе посольского храма Св. Николая в Вене [13, с. 110–124].

² В Белоруссии, помимо Барановичей, фрагменты сбитых со стен собора мозаик представлены в настоящее время в интерьере Борисоглебской Коложской церкви в Гродно. В Варшаве мозаичные сколы можно увидеть в запасниках Национального музея в Варшаве, в православном соборе Св. Марии Магдалины, в костеле Пресвятейшего Спасителя и в Варшавском политехническом университете [7].

³ Возведенная по проекту Л. Н. Бенуа церковь лейб-гвардии Уланского полка была освящена 4 ноября 1906 г. Проект двухъярусной иконостасной композиции выполнил архитектор П. А. Феддерс, им же были разработаны орнаменты. Программой внутреннего убранства заведовал В. Н. Покровский. В создании живописного оформления церковного интерьера участвовали художники Н. Н. Харламов, В. В. Беляев, А. А. Карелин и Ф. Р. Райлян [22, с. 195; 20, с. 183]. С 1945 г. церковное здание (костел Св. Духа) находится в ведении польской старокатолической церкви.

Иконостас и иконы утрачены. Живопись начала XX в. сохранилась на поверхностях подпружных арок и на откосах оконных проемов. Помимо этого, в храме находится исполненная, скорее всего, по картону Харламова мозаичная композиция с образом Спаса Нерукотворного на убрусе [23]. Как следует из текста открытки, полученной сестрой художника и хранящейся в настоящее время в музее Холуйского художественного училища, Н. Н. Харламовым велись подготовительные работы для еще одного храма на юге Польши. Храм находился в Силезском воеводстве, в только что получившей статус города промышленной гмине Сосновец. Работы были прекращены в связи с начавшейся в 1914 г. войной.

⁴ Несмотря на все перипетии истории, Мария Дмитриевна оставалась рядом с мужем до конца его дней. В 1938 г., по прошествии трех лет после смерти художника, она была обвинена в шпионаже по 58-й статье и пять лет отбывала наказание в одном из лагерей ГУЛАГа на лесозаготовках города Соликамска, куда были депортированы в рамках трудармии многие российские немцы, эстонцы и латыши [6]. После реабилитации (1996 г.) Мария Дмитриевна некоторое время проживала в Казахстане в доме престарелых, которому подарила легковой автомобиль, купив его на деньги от продажи столового серебра, которое ей удалось сохранить во время ссылки [15, с. 94].

⁵ Рабочий эскиз «Христа Пантократора» Харламов подарил Нижегородскому музею искусств. Устроителем этого благотворительного мероприятия был художник Андрей Карелин. В письме заведующему музея он писал следующее: «Сегодня я упаковал для отсылки автору, желающему сделать некоторые дополнения, огромную картину, подаренную им музею. Это великолепное изображение поясного Спасителя («Пантократор»). Мера картины 36 [квадратных] аршин. ...Харламов считается 2-м Васнецовым. Это очень крупная величина в области возрождения нашей иконографии. Музей может гордиться этим приобретением!» [12, с. 94].

⁶ В «Смете...» по росписи собора отмечено: «В трибуне центрального купола между окнами херувимы и серафимы – 115 кв. ар. – 4800 руб.». Работа по росписи центрального купола была первоначально оценена комиссией в 12 000 руб., куполов малых глав – по 3000 руб., стоимость изображений четырех евангелистов составляла 8000 руб. [2, л. 17].

⁷ В данном вопросе Харламов всегда был принципиален и тверд. Это подтверждается его воспоминаниями, записанными Е. Ф. Вихревым [19, с. 10].

⁸ См. статью В. С. Шилова «К истории живописной декорации собора Александра Невского в Варшаве» в настоящем сборнике.

⁹ См. фотографию росписи северной стены (ил. 4) в указанной статье В. С. Шилова.

¹⁰ В 1916 г. эта фотография вместе со снимком, представляющим Николая Харламова за росписью барабана центральной главы варшавского собора, была опубликована В. В. Беляевым в 50-м номере издаваемого Императорским обществом архитекторов-художников «Архитектурно-художественном еженедельнике» [8, с. 477].

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. БО НАРАХ (Библиографический отдел Научного архива Российской академии художеств). Ф. 14. Оп. 1. Ед. хр. 165. Фонд Беляева В. В. Фотографии с работ живописца Харламова Н. Н.

2. ОР ГРМ (Отдел рукописей Государственного Русского музея). Ф. 112. Ед. хр. 332. Фонд Чистякова П. П. Смета на живописные работы по росписи варшавского собора.

3. ОР РНБ (Отдел рукописей Российской национальной библиотеки). Ф. 781. Ед. хр. 1356. Фонд Толстого И. И. Письма к нему Харламова Н. Н.

4. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 789. Оп. 11. Ед. хр. 95. Фонд Императорской академии художеств. Харламов Н. Н.

5. РГИА. Ф. 789. Оп. 12. Ед. хр. 4-з. Фонд Императорской Академии художеств. Дело по сооружению православного храма Александра Невского. Отчет Л. Н. Бенуа в Собрание Императорской Академии художеств от 28 июня 1912 г.

6. Архивная справка ФСБ №10/9789 от 08.07.2011. Ответ на запрос № 85 от 10.06.2011.

7. *Андрей (Горбунов), протодиак*. Мозаики собора Александра Невского в Варшаве. Барановичи. 2017 // Офиц. сайт Пинской епархии РПЦ. URL: <http://www.pinskeparh.by/images/docs/Mozaiky-Varshavskogo-sobora.pdf> (дата обращения: 10.09.2018).

8. *Беляев В. В.* Монументальная живопись // Архитектурно-художественный еженедельник / Издание Императорского общества архитекторов-художников. Петроград : Императорская академия художеств, 1916. № 45. С. 436–439. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/1448> ; № 50. С. 475–479. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/1461/pages/7> (дата обращения: 24.05.2022).

9. Бенуа Л. Н. Записки о моей деятельности // Невский архив: историко-краеведческий сборник. СПб. : Феникс, 1993.

10. Богомолов В. А. К Небесной пристани. Пермь : Звезда, 2007.

11. Васищев Ю. Живу надеждой с вами увидиться // Газета Вязниковского района Маяк. 2009. № 87.

12. Ковалёва Т. И. Архив рассказывает... Письма, записки, проекты А. А. Карелина // Нижегородский музей. Общество. История. Культура. 2007. № 13.

13. Кулькова Н. В. Иконы Н. Н. Харламова в иконостасе 1897–1899 годов Никольского собора в Вене. Вопросы атрибуции // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 56: Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2021. С. 110–128.

14. Молчанов К. И. Новый православный собор во имя святого благоверного князя Александра Невского в Варшаве. 1894–1912 гг. Варшава : Граф. зав. Б. Вержбицкий и Ко в Варшаве.

15. Печкин М. Б., Тупицын И. В. Николай Николаевич Харламов. Жизнь и творчество. Фурманов : ИД Николаевых, 2013.

16. Покровский Н. В. Проект размещения живописей в новом православном соборе во имя св. блг. кн. Александра Невского в Варшаве с объяснительною запискою. СПб. : Типография А. П. Лопухина, 1900.

17. Семанова М. С. Творчество В. В. Беляева (1867–1928) и русская религиозная монументальная живопись конца XIX – начала XX в. : дис. ... канд. искусствоведения. СПбГУ. 1996.

18. Собор Русского Запада // Неделя окраины. 1907. № 1.

19. Соколова Г. Ф. Забытое имя // Призыв. 1996. № 126 (8050).

20. Теодорович Т. Освящение церкви л.- гв. Уланского Его Величества полка // Варшавский епархиальный листок. Варшава. 1906. № 22.

21. Хронология празднования освящения собора // Варшавский епархиальный листок. 1912. № 11.

22. Цитович Г. А. Храмы Армии и Флота – Историко-Статистическое Описание. Пятигорск : Типолитография А. П. Нагорова. 1913.

23. Mączewski R. Historia cerkwi bł. Martyniana i św. Olgi na terenie koszar ułańskich i huzarskich przy Łazienkach w Warszawie. Warszawa : Warszawa 1939.pl, 2007.



1. Центральный иконостас собора Св. блгв. кн. Александра Невского. Проект Л. Н. Бенуа. Иконы холуйской мастерской Н. Н. Харламова. Фото 1913 г. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/34/Warszawa_Alexandro-Nevsky_sobor_1913_04.jpg



2. Н. Н. Харламов. Пантократор и четыре евангелиста.
Роспись главного купола и парусов собора
Св. блгв. кн. Александра Невского в Варшаве. Фото 1907 г. [18]



3. Н. Н. Харламов за работай над оригиналом настенной композиции
варшавского собора «Поклонение двух ангельских чинов
Спасу Нерукотворному на убрусе». Фото 1904 г. БО НАРАХ [1, л. 4]



4. Н. Н. Харламов. Оригинал люнетной композиции восточной стены варшавского собора собора Св. блгв. кн. Александра Невского «Тайная Вечеря». Фото 1906 г. [13].

Из истории и опыта воссоздания мерной иконы Петра I

Статья посвящена обзору этапов и методологии работ по воссозданию мерной иконы императора Петра Алексеевича Романова для Императорского Петропавловского собора в Санкт-Петербурге на место утраченной святыни.

Ключевые слова: Троица; апостол Петр; Петр I; мерная икона; воссоздание; кипарис; образ; лик; рама; Петропавловский собор; Д. Мироненко

Dmitry Mironenko

From the History and Experience of Reconstruction of the Measured Icon of Peter the Great

The article is devoted to a review of the stages and methodology of the work on reconstruction of the measured icon of Emperor Peter the Great in place of the lost for the St. Peter and Paul Cathedral in St. Petersburg.

Keywords: Trinity; Apostle Peter; Peter I; measured icon; reconstruction; cypress; image; face; frame; St. Peter and Paul Cathedral; Dmitry Mironenko

Характерной чертой настоящего времени становится судьбоносность разворачивающихся событий на территории некогда обширной Российской империи. Очевидно, неслучайно новые грозные испытания для России пришлось на год 350-летия со дня рождения первого императора всероссийского Петра Алексеевича Романова. Историческое значение личности Петра I не утрачивает своей актуальности для нашего общества на протяжении

более трех столетий. В первую очередь пример этого исторического деятеля демонстрирует несокрушимую волю к победе и способность на поступок, всегда высоко ценимые россиянами. И в 1812, и в 1941 гг. у его могилы в Петропавловском соборе разные поколения защитников Отечества пред лицом тяжких испытаний присягали на верность своей стране и народу. И сейчас у места его захоронения собирается немало людей. К сожалению, драматическая история нашего государства не пощадила могилу Петра Великого, и многое из того, что находилось некогда на самом саркофаге и рядом, было утрачено. Тем и отраднее нам быть свидетелями восполнения исторических утрат, а еще радостнее принимать в этом непосредственное участие.

В конце 2021 г. главный научный сотрудник Государственного музея истории Санкт-Петербурга кандидат исторических наук Марина Олеговна Логунова предложила к 350-летию Петра I воссоздать у его захоронения в Петропавловском соборе уникальный мерный (родильный) образ с изображением тезоименитого святого государя – апостола Петра, утраченный в первой половине XX в. По собранным ею историческим сведениям, эта икона была написана ко дню крещения родившегося 30 мая (9 июня) 1672 г. великого князя Петра Алексеевича Романова [1]. Младенец родился мерою 11 вершков (49,5 см) в длину и 3 вершка (13,5 см) шириной на уровне плеч. По традиции российского монаршего дома размер доски родильной иконы должен был соответствовать этим значениям [5, с. 693]. Сам государь и отец новорожденного наследника Алексей Михайлович заказал этот образ у мастеров-иконописцев Государевой оружейной палаты. По сведениям М. О. Логуновой, работа была поручена прославленному мастеру этого цеха Симону Федоровичу Ушакову (1626–1686), который из-за болезни смог только начать работу над образом, а завершил ее другой жалованный иконописец Оружейной палаты Федор Козлов (ок. 1628–1675). Это подтверждается челобитной Ушакова на имя государя от 1674 г.: «В прошлом, государь, во 180-м году, по твоему, великого государя, указу, писал я, холоп твой, меру благоверного государя, царевича и великого князя Петра Алексеевича, всея Великая и Малыя и Белыя России; на мере – образ

Пресвятыя и Живоначальныя Троицы, да святого апостола Петра знаменил и ризы писал и, волей Божией, в то число заскорбел я, и после меня дописывал тот образ Федор Козлов, ему твое государево жалованье дано, а мне, холопу твоему, не дано» [5, с. 693].

Далее из исторической справки, составленной Логуновой, известно, что эта икона сопровождала Петра Великого в течение жизни, а после его кончины хранилась в придворной ризнице как одна из драгоценных реликвий Российской империи. По описанию, икона была украшена золотой ризой весом 1 фунт 62 золотника [1].

В Петропавловский собор Санкт-Петербурга эта икона попала в 1827 г. по распоряжению императора Николая I. Там на пилястре южной стены рядом с местом погребения Петра I икона находилась в специально изготовленной для этого деревянной раме-киоте [1]. На сохранившихся гравюрах с изображениями интерьера собора, а также фотографиях конца XIX – начала XX в. хорошо различим этот образ у могилы Петра I (ил. 1). После революции 1917 г. в ходе кампании по изъятию советским государством у Церкви ценностей с иконы была снята золотая риза. Вероятно, сама икона оставалась в соборе вплоть до 1942 г., когда ленинградцы видели ее на своем историческом месте. Дальнейшая судьба этого памятника на данный момент остается невыявленной. Возможно, небольшой образок хранится в собрании одного из музеев России и, хочется надеется, однажды будет идентифицирован из множества единиц хранения.

А пока этого не случилось, благородная идея вернуть воссозданную святыню на историческое место в год юбилея Петра I сплотила единомышленников в небольшой научный и творческий совет. Благодаря владению материалом и погруженности в тему научным руководителем проекта по воссозданию мерной иконы Петра I с самого начала стала главным научным сотрудником Государственного музея истории Санкт-Петербурга М. О. Логунова. Активную поддержку и содействие на протяжении всего периода оказывала заместитель директора музея по науке и просветительской деятельности Ж. В. Воробьева, общее руководство проектом обеспечивалось генеральным директором Государственного музея истории Санкт-Петербурга В. В. Кирилловым. Особая надзорная

и кураторская миссия по программно-иконографическим вопросам, а также важнейшим аспектам архитектурно-художественного соответствия осуществлялась настоятелем Императорского Петропавловского собора профессором архимандритом Александром (Федоровым). По совету профессора Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина Н. С. Кутейниковой исполнителем воссоздаваемой иконы был выбран иконописец Александр-Невской лавры Д. Мироненко. Свое благословение на проведение этих работ дал викарий Санкт-Петербургской митрополии епископ Кронштадтский Назарий (Лавриненко). В течение всего периода их выполнения он внимательно следил за творческим процессом и охотно делился своим мнением с автором.

Практически все художественные, производственные и организационные решения в коллективе принимались коллегиально, в доброжелательной рабочей атмосфере и оперативно.

Перед иконописцем были поставлены следующие задачи:

1. Воссоздать утраченный образ в исторических размерах 49,5×13,5 см на деревянном кипарисовом основании.

2. Образ следует писать согласно традиционной иконной технологии – яичной темперой с применением минеральных пигментов. Позолота на нимбах должна быть выполнена в соответствии с методикой мастеров Государевой оружейной палаты первой трети XVII в. с использованием яичного белка и полимента. Для исполнения золотопробельных высветлений, характерных для икон этого прославленного цеха, следует применять натуральное твореное золото, а не современную имитацию.

3. Колористическое, композиционное, иконографическое и стилистическое решение новой иконы необходимо выполнить в строгом соответствии с сохранившимися мерными иконами московских государей конца XVI – начала XVII в., а также с сохранившимися произведениями Симона Ушакова и Феодора Козлова.

4. Для организации правильной сохранности иконы и придания исторической достоверности необходимо спроектировать и изготовить деревянный киот, своим обликом воссоздающий исторический прототип.

5. Выполнить весь комплекс работ заблаговременно до дня празднования 350-летия со дня рождения императора Петра I.

С вышеприведенным перечнем задач автор воссозданной мерной иконы и этой статьи приступил к работе за три месяца до даты ее освящения, которое состоялось в Императорском Петропавловском соборе ранним утром 9 июня 2022 г.

Несмотря на миниатюрный размер иконы, предстояло выполнить внушительный по сложности и ответственности объем работ. Поэтому на первом этапе важнейшим звеном стало накопление сведений и их анализ. С целью повышения эффективности решения задач работы были поделены на две части: реконструкция мерной иконы Петра I на основе стилистики и технологии живописи произведений мастеров Государевой оружейной палаты [3] и изготовление деревянного киота в соответствии со стилистикой утраченного оригинала первой трети XIX в.

Для реконструкции иконы, относящейся к первой трети XVII в., требовалось в буквальном смысле всмотреться в группу памятников из почти двадцати произведений, объединяющую сохранившиеся мерные иконы московских государей и иконы авторства Симона Ушакова и Феодора Козлова из собрания нескольких музеев (ГИМ, Музеи Московского Кремля, ГТГ, ГРМ). Изучение образцов позволило выработать первоначальные ориентиры предстоящей работы, которые можно сформулировать следующими тезисами:

1. На мерных иконах особ царской фамилии в России конца XVI – начала XVII в., помимо тезоименитого святого располагался образ Троицы Живоначальной (чаще всего), Господа Вседержителя или образа Знамения Божией Матери в верхней части композиции. Это изображение могло находиться в среднике самой иконы под верхним полем, занимая все пространство между полями или только его центральную часть, а также располагаться на верхнем поле и заключаться в полукруглую мандорлу.

2. В этот период мерные иконы для царской семьи чаще всего делались из кипариса (царского дерева) и не имели ковчега.

3. По преимуществу фон и поля этих икон не золотились. Это, очевидно, было связано с изначальным намерением заказчиков украсить иконы драгоценными ризами. Поля обычно делались темно-зелеными или охристыми. Средник чаще всего выполнялся светоносным колером зеленовато-голубого цвета. Этот «небесный» цвет был очень распространен в искусстве Симона Ушакова и других мастеров Государевой оружейной палаты.

4. Позем на мерных иконах часто писался с включением элементов иконного пейзажа (горок). Однако среди соответствующих по типологии мерных икон того периода встречаются необычные позы с дугообразной линией горизонта, как будто сжатой и упруго согнутой вверх узкой иконной доской. Их цвета варьируются от глауконитово-зеленых до оливково-серебристых оттенков.

5. Для световой моделировки одежд святых в этот период иконописцами употреблялись одновременно два приема: многослойные белильные лещадки и золотопробельные высветления, выполненные твореным золотом с последующей полировкой агатовым зубком. Нередко оба принципа виртуозно чередовались на произведениях мастеров-оружейников. Так, на одной фигуре верхние и нижние одеяния святого могли быть высветлены разными способами.

6. Излюбленным художественным приемом иконописцев в начале XVII в. было одновременное использование сусального золота для нимбов и сусального серебра или двойника для других частей изображения (ангельских крыльев, доспехов воинов-мучеников, элементов иконного пейзажа) с последующей гравировальной разделкой тончайшим штрихом.

7. Моделировка личного письма в этот исторический период стремится к заимствованию «фряжских» живописных приемов, нацеленных на выражение эмоционального напряжения. Это новшество постепенно вытесняет в живописном искусстве столичных икографов аскетичную бесстрастность древнерусских и византийских ликов. Стоит заметить, что в произведениях, принадлежащих кисти Симона Ушакова, ставших ключевыми аналогами для этой работы, лики, несмотря на «новый» изобразительный принцип, не утратили

древнерусскую надмирную лиричность, тонкость и бесстрастность. В личном письме выдающегося русского мастера счастливо сочетается феноменальное мастерство и тонкая молитвенная созерцательность, не переходящая в чувственную слащавость. Несколько позже, при работе с мерным образом, автор на собственном опыте смог удостовериться, что для удержания тонкой грани между этими полярно противоположными смыслами требуется, помимо профессионализма, еще и глубокая молитвенная культура и мысленная аскеза.

Параллельно с анализом задач по написанию иконы шел сбор сведений о внешнем виде и технике исполнения деревянного киота, в котором икона, принадлежавшая Петру Великому, находилась в Петропавловском соборе. Для этого были внимательно изучены исторические гравюры и фотографии с изображением места погребения государя. Иллюстрации, предоставленные автору М. О. Логуновой [1], давали ясное представление об архитектуре и стилистике обрамления иконы. Как на гравюрах, так и исторических фотографиях, хорошо просматривалась характерная конфигурация изделия со ступенчатым силуэтом верхней и нижней частей, традиционная для архитектурного наличника эпохи классицизма. У киота имелось наружное обрамление с защитным стеклом и внутренняя рама с двумя вертикальными надставками, обрамляющая саму икону по бокам. На фотографии с высоким разрешением 1911 г. очень хорошо видна небольшая толщина наружной рамы, явно недостаточная, чтобы покрыть икону и обрамляющую ее внутреннюю раму (ил. 2). Одновременно с этим хорошо различима затененная глубина и солидное расстояние от стекла до поверхности иконы, по всей вероятности, находившейся в специальной нише внутри пилястры храма. В настоящий момент эта ниша заложена и находится под слоем штукатурки. Как на гравюрах, так и на старых фотографиях ясно различим характер резного декора верхней консоли и резного профиля в виде листьев болотника по периметру стекла и наружного обрамления, а также трапециевидные сухарики на ступенях в нижней и боковой частях киота.

К сожалению, в сжатые сроки не удалось найти точных сведений о вертикально ориентированной надписи, которая, судя по

гравированному изображению середины XIX в., могла располагаться на внутренней раме киота. Справа от иконы на гравюре можно различить только несколько букв «П Е Т Е Р Ъ», являющихся частью большего слова (*ил. 1*).

Исходя из вышеприведенных сведений, архитектурно-художественные особенности киота формулировались следующими тезисами:

1. Изделие имело характерный для эпохи классицизма ступенчатый силуэт и изящество. В его отделке сочетался белый французский лак с позолотой резного декора.

2. Первоначальное изделие более походило на тонкую рамку, которую из-за отсутствия на историческом месте ниши для иконы, обрамленной внутренней рамкой-расширителем, следует изготовить в виде неглубокого настенного киота.

3. Золоченая декоративная консоль-навершие на историческом киоте соответствовала характерной для классицизма форме и пластике – в виде ниспадающих к наружным краям волот с обрамлением из листьев аканта.

4. Резной дугообразный профиль на наружной раме был декорирован типичным для классицистической культуры повтором античного листа болотника.

На основании собранного материала о мерной иконе и резной рамке у автора сложилась достаточно целостная картина предстоящих художественных и архитектурно-декоративных мероприятий. Анализ полученных сведений позволил распределить время и выработать четкую методологию для ведения предстоящих работ. Их последовательность приводится ниже.

Первоначально требовалось определить размер киота и подготовить проект, так как на его изготовление нужно больше времени, чем для написания иконы. Отправной точкой для этого послужили известные размеры иконной доски – 49,5×13,5 см, которую киот должен обрамлять. Для этого в масштабе 1:10 был сделан эскиз. Он позволил получить гипотетические размеры будущего изделия и при помощи реконструктивного рисования в масштабе осуще-

ствить примерку на пустующей пилястре для сверки с историческими фотографиями и гравюрами. Результат убедил нас в правильности сделанных гипотез.

В самые первые дни была заказана иконная доска из кипарисовой древесины у мастера-краснодеревщика Дмитрия Солнцева, сотрудника фирмы «Акантус Ателье». Было решено поручить изготовление киота этому предприятию, имеющему успешный опыт решения подобных задач. Руководство фирмы, оценив оказанное доверие и степень ответственности готовящегося юбилейного события, приняло решение изготовить и установить киот на безвозмездной основе. Дальнейшее проектирование киота осуществлялось автором во взаимодействии с конструкторами, дизайнерами и резчиками этого производства. Вскоре был подготовлен проект в масштабе 1:2, а чуть позже подготовлена вся рабочая документация специалистами упомянутой фирмы Романом Костиным и Александром Канатчиковым. В течение двух недель было запущено производство киота и латунного кронштейна для лампы. Процесс проектирования и изготовления киота, включая резьбу и золочение декора на мордан сусальным золотом, занял чуть более двух с половиной месяцев. Весь резной декор был выполнен вручную мастером-резчиком фирмы «Акантус Ателье» Георгием Останиным. Позолоту декора сделала позолотчица Мария Вотрогова.

Для художественного решения боковых кулис, фланкирующих икону на внутренней раме, было решено вместо неустановленной надписи исполнить в технике чеканки по полиментному золочению двухрядный меандр с гранеными камнями. Подобные декоративные решения были весьма распространены в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве в период правления Николая I.

Параллельно продвигались работы по воссозданию самой иконы. На готовое кипарисовое иконное основание был нанесен традиционный меловой левкас. Эту работу выполнил опытный петербургский левкащик Андрей Гаврилов. Автор иконы в это время сосредоточился на подготовке картона мерной иконы Петра I. Для этого использовалась тонированная бумага, коричневая темпера и белила.

На данном этапе монохромно была разработана композиция образа, выполнен рисунок с моделировкой одежд, ликов и надписи на фоне средника (*ил. 3*). В верхней части средника иконы поместился образ Троицы Ветхозаветной. В качестве ключевого иконографического и стилистического прототипа был избран известный образ Симона Ушакова из собрания ГРМ [4, с. 140–143]. Как и на первоисточнике, в миниатюрном изображении Троицы было решено совмещать два принципа изображения перспективы – прямой и обратный. Изображения ангелов, седалищ, подножий и престола написаны с привязкой к обратной перспективе, а в линейной системе пейзажа есть намек на прямую. Вместе с тем уже на этапе работы с картоном было принято решение использовать двухцветное золочение, как и на образце кисти Симона Ушакова. Изображения крыльев, седалищ и престола решено покрыть белым металлом с последующей «перовой» разделкой и притенениями, а для золочения нимбов использовать сусальное золото. Это нашло свое отражение в подготовительном картоне. Под образом Троицы в среднике иконы расположился образ первоверховного апостола Петра. Для реализации его традиционной иконографии были использованы и синтезированы в рисунке разнообразные образы кисти Ушакова и Козлова. Для отрисовки лика святого в соответствии с искомой стилистикой, автор опирался на известный прототип прп. Сергия Радонежского из собрания ГТГ [4, с. 134–137] и образа апостола Иакова из собрания Музеев Московского Кремля, схожих по иконографическим характеристикам старческого личного письма. Для разработки стилистически соответствующей каллиграфии в среднике иконы были изучены памятники, относящиеся к кругу мастеров Государевой оружейной палаты, и в первую очередь, иконы Симона Ушакова. Готовый картон был представлен на согласование кураторам проекта (*ил. 3*) После его утверждения автор смог приступить к написанию иконы.

Работа над образом началась с знаменования образа на левкасе и цировки основных силуэтов. Далее было выполнено золочение нимбов на белковый полимент с использованием сусального золота французского производства начала XX в. с лигатурным весом 1,4 г. Золочение крыльев трех ангелов, седалищ и престола на образе

Троицы осуществлялись этим же способом, но с использованием сусального палладия с лигатурным весом 1,4 г. Автор принял решение заменить обычное в таких случаях сусальное серебро с целью избежать дальнейшего почернения из-за склонности этого металла к окислению. Палладий по цветовым характеристикам близок к серебру, но не подвержен окислению. Золочение нимбов было умеренно располировано агатовым зубком.

Иконописание началось с составления цветовых колеров. Для их приготовления использовалась цельнояичная эмульсия на винном уксусе. Цветовая палитра новой иконы была составлена с использованием следующих пигментов: бадахшанский лазурит, азурит, малахит, итальянская зеленая, умбра натуральная, сиена натуральная, английская красная, охра светлая, свинцовый сурик, киноварь, натуральный пурпур (осаженный на свинцовые белила), свинцовые белила, горный хрусталь, древесный уголь. Живопись велась послойно. Для работы по написанию Троицы Ветхозаветной из-за ее миниатюрности понадобилось использование профессионального медицинского увеличительного стекла с подсветкой. Размер головки ангела на мерной иконе не превышал 7 мм. После завершения живописных работ на одеждах ангелов появились высветления, написанные с использованием традиционного твореного золота с последующей полировкой агатовым зубком. Кроме того, твореным золотом была выполнена декоративная кайма, обрамляющая края хитона апостола Петра, и надпись на фоне средника и на верхнем поле иконы. Поверх палладия на крыльях, седалищах и престоле исполнена тонкая разделка черно-коричневой темперой, напоминающая гравировальные линии. Эта работа также осуществлялась с использованием увеличительного стекла. Для притенений пурпурных одеяний дополнительно использовался водный карминовый лак (акварель) фирмы Talens (*ил. 3, 4*).

После двухнедельной просушки икона была в два этапа покрыта сперва масляно-смоляным пропиточным составом (уплотненное льняное масло, ореховое масло, венецианский терпентин, лавандовое масло, копал), разбавленным уайт-спиритом, а после его просушки – защитным слоем копалового лака производства

фирмы Lefrank, разбавленного уайт-спиритом. На тыльной стороне иконы выполнена надпись: «Сей образ воссоздает мерную икону Государя Императора ПЕТРА ВЕЛИКОГО. Писан в год его 350-летия иконописцем Свято-Троицкой Александро-Невской лавры Дмитрием Мироненко. Санкт-Петербург. 2022 г.»

За несколько дней до церемонии освящения воссозданной мерной иконы Петра I в Императорском Петропавловском соборе киот с вложенной в него иконой был установлен на историческое место рядом с местом погребения государя (ил. 3).

Автору не известны случаи в истории искусства, когда утраченные мерные иконы воссоздавались на место старых и когда для этого были задействованы соответствующий научный аппарат и историческая технология живописи. В собственной профессиональной практике за более чем двадцатипятилетний период работы по написанию икон и созданию росписей для православных храмов, у меня не находится работ столь сложных, ответственных и интересных. В ходе этого проекта, ставшего важным звеном в череде юбилейных торжеств по случаю 350-летнего юбилея Петра Великого, как мне думается, коллективом авторов была выработана верная методика для осуществления подобных исторических реконструкций. Хочется надеяться, что предложенный читателю материал не просто фиксирует один интересный исторический эпизод вместе с описанием очередности и методологии работ, а еще, при необходимости, может помочь современным иконописцам осуществлять сходные по сложности и задачам мероприятия. В нашем историческом и культурном наследии до сих пор еще остается множество досадных лакун, нуждающихся в исследовании и корректном заполнении.

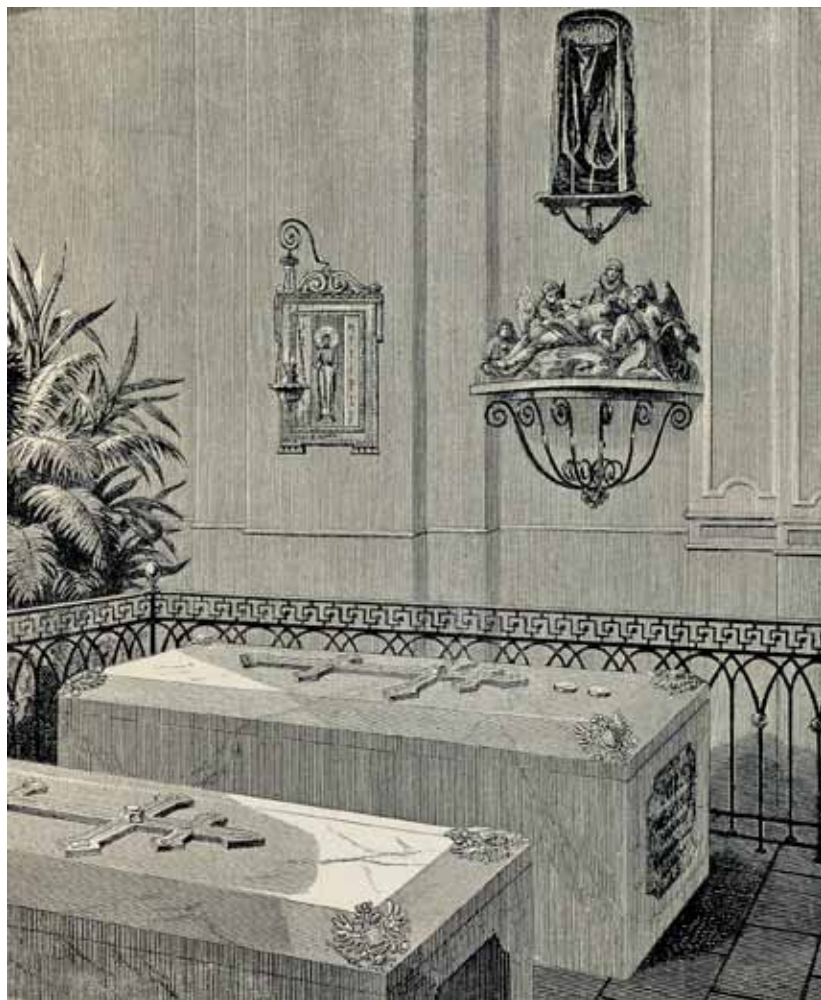
БИБЛИОГРАФИЯ

1. Логунова М. О. Рукопись. Архив М. О. Логуновой.
2. Родионов А. В. Изучение живописных приемов царских изографов Оружейной палаты XVII века (на примере иконы «Сретение») // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. [Вып. VIII]. М. : Магnum Ars, 2004. С. 33 –37.

3. Самойлова Т. Е. К истории возникновения традиции написания мерных икон // Древнерусское искусство: Русское искусство позднего средневековья: XVI век. / Рос. акад. наук. Науч. совет по истории мировой культуры, Гос. ин-т искусствознания Мин-ва культуры Рос. Федерации; [Редкол.: А. Л. Баталов (отв. ред.) и др]. СПб. : Дмитрий Буланин, 2003. С. 360–366.

4. Симон Ушаков – царский изограф : [каталог выставки] / Гос. Третьяковская галерея, Музей русской иконы ; [над изданием работали М. Э. Эльзессер и др. ; отв. ред. Т. Л. Карпова]. М. : [б. и.], 2015.

5. Словарь русских иконописцев XI–XVII вв. / ред.-сост. И. А. Кочетков. Изд. 2-е испр. и доп. М. : Индрик, 2009.



1. Место погребения Петра I в Петропавловском соборе.
Гравюра. Середина XIX в.



2. Место погребения Петра I
с мерной иконой на пилястре.
Фотография 1911 г.



3. Д. Г. Мироненко. Картон к воссоздаваемой иконе (2022, собственность автора) и воссозданная мерная икона Петра I (2022, Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Императорский Петропавловский собор, Санкт-Петербург)



4. Мироненко Д. Г. Воссозданная мерная икона Петра I. 2022. Фрагмент

«Советский Парфенон» на Экспо–58 в Брюсселе

Всемирная выставка 1958 г. стала первой крупной экспозицией после окончания Второй мировой войны. Главной ее задачей было продемонстрировать, как научный прогресс улучшает жизнь обычного человека. Одним из самых заметных и популярных национальных павильонов на выставке был павильон СССР. В его архитектурном решении отразились отказ от сталинского ампира и поиски нового стиля, а во внутреннем оформлении демонстрировались главные достижения советского государства, начиная от промышленных станков и заканчивая космическими спутниками. В статье рассматриваются история создания павильона, его художественное решение, отдельные детали и роль павильона как инструмента советской пропаганды в целом.

Ключевые слова: Всемирные выставки; советский павильон; советское искусство Брюссель

Elena Kalimova

“Soviet Parthenon” at Expo-58 in Brussels

The 1958 World's Fair in Brussels was the first major exposition after the end of World War II. Its main goal was to demonstrate how scientific progress improves the life of an ordinary person. One of the most notable and popular national pavilions at the exhibition was the pavilion of the USSR. Its architectural solution reflected the rejection of the Stalin's style and the search for a new one, while the interior design demonstrated the main achievements of the Soviet state, from industrial machines to space satellites. The article discusses the history of the creation of the pavilion, its

artistic solution, some details and the role of the pavilion as an instrument of propaganda in general.

Keywords: World's Fair; Soviet pavilion; Soviet art, 1958; Brussels

Всемирная выставка 1958 г., проходившая в Брюсселе с 17 апреля по 19 октября под девизом «Человек и прогресс», стала первой крупной экспозицией после окончания Второй мировой войны. Согласно словам организаторов, главной ее целью было продемонстрировать, как в разных странах научный прогресс улучшает человеческую жизнь. Одним из лозунгов было «За более гуманный мир» и, как выразился генеральный директор барон Луи де Фернит, «каждый национальный павильон должен обращаться к этой теме, демонстрируя свою концепцию счастья и пути ее достижения» [цит. по: 10, с. 203] и «поиск нового гуманизма в столетие, где доминирует машина» [цит. по: 10, с. 203]. Выставка должна была звучать «нотой надежды на то, что люди на пороге атомной эры смогут найти возможности для достижения взаимопонимания и мира» [цит. по: 8, с. 129]. Однако, помимо того, что она являлась площадкой для представления последних достижений науки и техники, выставка имела и определенное политическое значение, демонстрируя разнополярность послевоенного мира. На европейской арене два мировых гегемона – США и СССР – оспаривали право на мировое лидерство. «Всемирная выставка в Брюсселе – это не обычная промышленная или торговая выставка, такая как Лейпцигская, а выставка, на которой каждая страна демонстрирует и пропагандирует свой образ жизни и эта выставка, таким образом, является местом борьбы идей двух миров, капиталистического и социалистического» [цит. по: 9, с. 1].

Подготовка к выставке длилась около трех лет. Строительство, в котором были задействованы порядка 15 тыс. рабочих, проводилось на специально выделенном участке площадью 2 км² – плато Хейсель, расположенное к северо-западу от центра Брюсселя. Ради покрытия затрат на организацию экспозиции правительство Бельгии было вынуждено привлечь средства, отведенные под проведение государственных праздничных мероприятий, отказавшись даже от празднования дня государственной

независимости. В отличие от предыдущих, на данной выставке пристальное внимание было обращено на архитектурную составляющую. Были построены три вокзала, соединенные подземной железной дорогой, туннели для автомобилей, выставочные помещения и многие другие инфраструктурные объекты. «Предшествующие всемирные выставки демонстрировали достижения в строительстве и архитектуре, но не так широко. Экспо-58 поражала многообразием конструкций, где было обилие стекла и поражающие легкостью сооружения. «Выставкой прозрачности» называли ее некоторые обозреватели» [5].

Самым известным сооружением выставки стал Атомиум, представляющий собой 102-метровую, увеличенную в 165 миллиардов раз молекулу железа (архитектор Андре Ватеркейн), превратившийся сперва в символ выставки, а потом и самого города. Внимание публики также привлекали павильон фирмы Philips по проекту Янниса Ксенакиса и Ле Корбюзье, где из нескольких сотен громкоговорителей, размещенных в определенных точках, звучала музыкальная композиция «Электронная поэма», специально для этого написанная, и Дворец науки, в котором демонстрировались последние научные достижения. На этом фоне парадоксальным образом выделялась Конголезская деревня, известная также как «Человеческий зоопарк», где специально привезенные жители колоний должны были развлекать посетителей, что создало определенный диссонанс с заявленным в девизе выставки «прогрессом». Вскоре после ряда скандалов и осуждающих статей в прессе Конголезская деревня была закрыта. Что касается национальных павильонов, то одним из самых популярных стал павильон СССР, демонстрировавший не только многочисленные и разнообразные «чудеса» советской промышленности, но и служивший своеобразной ареной идеологической пропаганды.

Официально Советский Союз принял приглашение участвовать в Брюссельской выставке постановлением Совета Министров от 6 июня 1956 г., менее чем за два года до ее открытия. Общее планирование концепции и организации было поручено Всесоюзной торгово-промышленной палате под руководством М. В. Нестерова.

Кроме того, активное участие принимали Отдел культуры ЦК КПСС, Министерство внешней торговли СССР и Министерство культуры СССР, а также многие другие министерства, ответственные за доставку тех или иных экспонатов. Генеральным комиссаром советской части был назначен Дмитрий Александрович Рыжков, бывший первый заместитель министра станкостроения и автоматизации, а для строительства павильона и подготовки экспонатов была создана Дирекция выставки в составе 29 человек. Такое внимание к готовящемуся мероприятию и тщательная подготовка не удивительны, поскольку павильон на Всемирной выставке был своеобразным брендом страны, а его оформление – вопросом государственной важности. На объявленный архитектурный конкурс было подано более двадцати проектов. В итоге предпочтение отдали работе молодых архитекторов Ю. Абрамова, А. Полянского, В. Дубова и А. Борецкого и инженеров Ю. Рацкевича и К. Васильева. Конкурс проходил вскоре после принятия декрета «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», призывавшего к большей строгости форм, экономии и отказу от излишнего декора – именно эти принципы требовалось отразить в конструкции павильона.

Еще на этапе планирования сооружения организаторы столкнулись с рядом проблем: во-первых, участок, отведенный под строительство, хоть и был большого размера (100 на 250 м), но имел неровный рельеф и перепад высот. Кроме того, ближайшим соседом советского павильона должен был стать американский, расположенный примерно на такой же площади, что изначально задавало импульс соперничества и заставляло еще более внимательно подходить не только к конструкции, но и внешнему оформлению объекта. Помимо близости двух павильонов, их размер также делал их прямыми конкурентами друг другу, они представляли собой два самых больших национальных павильона на всей выставке. Размер здесь имел важное значение, подчеркивая, что эти страны являются двумя равными, хотя и противоборствующими мировыми державами. Авторы обоих павильонов стремились к простоте, использованию современных деталей и больших пространств, при этом они выбрали разные формы: советский павильон напоминал

параллелепипед, американский – цилиндр. По мнению ряда исследователей, создатели американского павильона проектировали его по образцу римского Колизея, как своего рода метафору «новой американской империи» [цит. по: 9, с. 23]. Авторы советского павильона также стремились к демонстрации мощи и мирового лидерства страны, сконструировав здание из стали, стекла и алюминия длиной 150, шириной 72 и высотой 22 м. Но несмотря на эти внушительные размеры, благодаря скрытым опорам у зрителей складывалось впечатление, что здание буквально «парит» в воздухе. В отличие от павильонов 1930-х гг. создатели отказались от огромных статуй во внешнем оформлении – единственным украшением был герб на фасаде. «Простота форм, обилие света, тонкие металлические переплеты стеклянных стен, ажурные колонны и идущие от них сети стальных тросов, на которых поддерживались верхние перекрытия, – все это подчеркивало монументальность и легкость конструкций» [5]. За масштаб и форму зрители прозвали павильон советским Парфеноном из стекла и стали.

Советский и американский павильоны отличались не только конструкцией, но и внутренним оформлением, представляя две разные идеологии, два различных образа жизни общества и обычного человека. Как заявлял куратор павильона США Говард Куллман, акцент в экспозиции должен быть сделан на репрезентации обычных американцев, «их достижений, надежд, окружения, промышленных, научных и общественных увлечений» с целью подчеркнуть «преимущества жизни в нашей стране» [цит. по: 11, с. 29]. Организаторы стремились создать у среднестатистического зрителя впечатление об американской культуре и обществе как о своего рода современном рае, открывающем для каждого массу возможностей. Внутри павильона был устроен бассейн с шезлонгами, где можно было расслабиться, съесть мороженное, выпить коктейль и посмотреть показ мод. Предполагалось, что посетители должны были хорошо провести время и развлечься, в этом состояла главная цель, идеи должны были доноситься не через теоретические понятия, нормы или абстрактные поучения, а через конкретные примеры и реальные вещи, концентрируясь вокруг

темы «Америка: страна и люди». В павильоне также были представлены технические достижения, такие как модель атомного реактора, фотографии, демонстрирующие разные аспекты жизни в США, настенные полуабстрактные картины художника Сола Стейнберга с панорамой сцен современной жизни страны. Бельгийские журналисты сравнивали американский павильон с огромной коробкой сладостей, подчеркивая, что главное в нем – это юмор, простота и выбор, а американские – что павильон изысканный и в то же время расслабленный [цит. по: 11, с. 39]. Надо отметить, что первоначальная задумка организаторов была иной – планировалось, что главным декоративным и смысловым элементом павильона станет макет космической ракеты «Атлас», конкурента советского спутника. Макету отводилась важная роль: он должен был служить композиционным центром, а его острие, прорезая крышу павильона, должно было возвышаться над ним в форме шпиля. Однако запуск ракеты сорвался, поэтому организаторы были вынуждены отказаться от этой идеи, но отверстие в крыше убрать не успели.

В отличие от американской ракеты, советские спутники были показаны на выставке и пользовались невероятным успехом и вниманием публики, символизируя превосходство страны в космической сфере. Главной темой советского павильона была «Мир и труд», а целью – как можно ярче показать идеологию, образ жизни, дружбу народов советского государства, их устремленность к общему светлому будущему. Перед создателями стояла вдвойне непростая задача: помимо репрезентации современных достижений, необходимо было продемонстрировать и саму страну в новом, позитивном свете. Последнее требовалось в связи с известными политическими событиями – критикой сталинизма, разоблачением культа личности и восстанием в Будапеште. Нужно было показать Советский Союз не как тоталитарное и милитаризованное государство с подавляющим свободы режимом, а как страну, которая заботится о своих гражданах и способствует гармоничному развитию и комфортной жизни каждого. Как в архитектурном решении павильона присутствовало стремление

отказаться от любых параллелей со стилем сталинской архитектуры, так и во внутренней экспозиции акцент был перенесен с политики и образов вождей, как это было в 1937 и 1939 гг., на жизнь простого советского человека.

Проект оформления выставки был разработан под руководством художника К. Рождественского, уже имевшего опыт работы на Всемирной выставке 1937 г. Экспозиция демонстрировалась на трех этажах и носила «открытый» характер, символически означая открытость Советского Союза всему миру. В 18 разделах были представлены главные достижения страны, отдельные тематические секции были посвящены сельскому хозяйству, промышленности, транспорту, спорту, отдыху, детям, науке, культуре, товарам народного потребления, архитектуре, жизни советской женщины, здравоохранению, радио и телевидению, атомной энергии и туризму. Были сконструированы специальные помещения для проведения культурных мероприятий, кафе и ресторан с разными национальными кухнями. Также посетителям были доступны многочисленные литературные источники, повествующие об истории и жизни Страны Советов, включая еженедельный журнал «Спутник».

В главном зале, представляющем собой основное экспозиционное помещение, использовались разнообразные визуальные методы пропаганды – от скульптур и картин до текста на колоннах, повествующего о главных успехах Советского государства. При входе посетителя встречали расположенные на высоте 4,5 м скульптуры «Рабочий» и «Колхозница» А. Зеленского. На каждом из постаментов присутствовал фрагмент текста первой статьи советской конституции: «Союз Советских Социалистических Республик есть социалистическое государство рабочих и крестьян». Уже по названиям скульптур очевидно, что они провоцировали своего рода диалог с работами В. Мухиной. Но, в отличие от скульптур 1937 г., эти фигуры были разъединены, фланкировали центральную лестницу с двух сторон и в их позах начисто отсутствовали движение и порыв. Это герои нового времени, герои, уже победившие и уверенные в своей победе. Советский Союз через эти образы позиционируется как государство-победитель в военной, граждан-

ской и космической сфере. В глубине зала на фоне большого панно с изображением Москвы и Кремля выделялась статуя В. Ленина авторства М. Манизера, таким образом символизируя единение простых советских граждан – рабочих и крестьян – с партией в лице ее главного идеолога.

Нарратив о роли социалистического государства и прогресса в жизни людей (социальные льготы, государственное обеспечение матери и ребенка, социальное жилье и т. д.) подчеркивался на всех уровнях и во всех секциях экспозиции. Так, раздел посвященный предметам народного потребления, располагавшийся на антресольном этаже, должен был продемонстрировать заботу советского государства о повышении уровня жизни трудящихся, разнообразие и высокое качество советских товаров. Ткани, одежда, обувь и продукты питания сопровождались текстами, схемами и фотографиями, иллюстрирующими рост производства и продажи предметов народного потребления, а также покупательной способности населения при Советах. Подчеркивалась и тема массового жилищного строительства, ставшая одним из приоритетов послевоенного времени: монументальная работа Александра Дейнеки «За мир» (1958) задавала лейтмотив, отождествляя мир с большой стройкой. Фотографии и статистические данные рассказывали о восстановлении разрушенных войной городов, строительстве новых районов, домов, школ и больниц. Для большей наглядности в число экспонатов включили две модели стандартных меблированных квартир в натуральную величину (позднее получивших известность как «хрущевки»). Они были полностью обставлены в консервативно-модернистском стиле и включали в себя кухни, где можно было увидеть бытовую технику, холодильники, пылесосы и другие электроприборы. Не обошлось и без казусов – некоторые посетители приняли советские типовые квартиры за маленький одноэтажный дом.

Организаторам важно было подчеркнуть пройденный путь, прогресс, достигнутый после революции, и скорость перемен, чтобы продемонстрировать миру, особенно развивающимся странам, что если Советскому Союзу и предстоит еще многое наверстать, то по темпу движения он превосходит других. Несмотря на революцию,

гражданскую, а потом и Отечественную войну, страна смогла не просто сохранить свое существование, но и войти в число мировых лидеров во многих областях. Таким образом, основным смыслом репрезентации можно назвать не достигнутый результат, а скорее процесс [цит. по: 10, с. 42].

Павильон СССР стал одним из самых популярных: около ста тысяч человек посещало его ежедневно. Советский журналист Б. Стукалин писал: «„Самый интересный“, „самый содержательный“, – такую оценку советского павильона на Всемирной выставке можно услышать здесь очень часто» [цит. по: 4]. Главный архитектор французского павильона Жилле отмечал: «Больше всего меня поражает в советском павильоне его представительность и выражение огромной воли и мощи... Мы действительно видим перед собой огромный единый стенд огромной страны, которая решила показать всему миру все, что у нее есть лучшее, не делая никаких уступок декоративности. Она представляет настоящие машины, настоящие ткани, настоящие картины и все это создает единое и сильное впечатление» [цит. по: 4].

Но советский павильон не обошелся и без критических отзывов. Одни журналисты писали: «Советы, игнорируя тему „нового гуманизма“, заполнили свою выставку станками, моделями плотин гидроэлектростанций и статистическими данными о промышленном росте, как бы говоря: „Мы большие, мы сильные, у нас есть наука и промышленность. Мы можем все... и всем обязаны коммунизму“» [цит. по: 10, с. 62]; другие упрекали за отсутствие оригинальности и инноваций, а кто-то даже сравнивал с огромным холодильником из-за простоты конструкции. Но несмотря на подобные замечания, павильон пользовался большим интересом у публики, чему немало способствовала идея организаторов сделать акцент на репрезентации образа современного советского человека – его судьбы и повседневной жизни, включая семью и быт. Устроители экспозиции считали, что подобное решение поможет справиться с «пропагандой превосходства капиталистического строя в отношении темы человеческого счастья и того, как оно понимается в разных странах», советская экспозиция должна была показать, что при социализме именно человек

находится «в центре всех... государственных институтов, всей промышленности, всего искусства» [цит. по: 8, с. 143]. Она была призвана служить инструментом борьбы с дезинформацией и способствовать формированию позитивного имиджа страны. «И словно яркое утреннее солнце, правда восходит над головами непредубежденных людей. Конечно, не все те, кто приходит в наш павильон, становятся друзьями и сторонниками социализма. Но никто из посетителей не остается равнодушным, побывав в новом, неведомом для людей Запада мире» [4]. Хотя, вероятно, это слишком оптимистичная точка зрения. Для большинства посетителей, имеющих смутное представление об СССР, экспозиция советского павильона была возможностью познакомиться с жизнью людей по другую сторону «железного занавеса». Тем не менее за архитектурное решение и уровень оформительского искусства павильон СССР был удостоен Гран-при Брюссельской выставки, а СМИ говорили о «водопаде» золота, пролившемся над советским павильоном, получившим более 500 призов. Наград удостоены советские инженеры, ученые, художники, включая Корина, Чуйкова, Кукрыниксов, Вучетича, Сотникова, Фаворского и других. Подводя итог, можно отметить, что устроители сумели блестяще справиться с непростыми задачами, которые перед ними стояли. Несмотря на то, что с момента окончания войны, принесшей огромные жертвы и разрушения, прошло лишь чуть более 10 лет, и сложную послевоенную политическую обстановку, советский павильон смог продемонстрировать быстрые темпы развития страны, достижения народного хозяйства, технические и научные возможности, особенности социалистического строя и жизни советского человека, заявив о продолжении движения по выбранному идеологическому вектору, а также своих притязаниях на мировое лидерство.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Горбунова А. А., Иванова А. П. Архитектура русских павильонов на всемирных выставках. Новые идеи нового века: материалы междунар. науч. конф. ФАД ТОГУ. 2011. Т. 1. С. 309–313.
2. Калимова Е. В. Павильоны СССР на Всемирных выставках (1937–1958) Репрезентация идеологии. В сборнике: Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный

рынок. Материалы XII Всерос. науч.-практ. конф. Санкт-Петербург, 2022. С. 52–55.

3. Овчинникова Н. П. Советские павильоны на международных выставках. М. : Знание, 1980. 52 с.

4. Стукалин Б. Репортаж о поездке в Бельгию // Коммуна – газета с историей : Информационный портал Воронежа и Воронежской области. URL: <https://communa.ru/redakcia/istoriya-gazety/o-chem-pisala-kommuna/237455/?ysclid=lbс90n24f3384155019> (дата обращения: 02.12.2022).

5. Фролов В. П. Павильоны России на Всемирных выставках: строительство и архитектура // КиберЛенинка : научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pavilony-rossii-na-vsemirnyh-vystavkah-stroitelstvo-i-arhitektura?ysclid=lbdupv4kzn545364909> (дата обращения: 11.11.2022).

6. Шнаков В. Н. История всемирных выставок. М. : АСТ, 2008. 281 с.

7. Devos R. A Cold War Sketch. The Visual Antagonism of the USA vs. the USSR at Expo 58 // *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, Année, 2009. P. 723–742.

8 Reid S. Cold War Cultural Transactions: Designing the USSR for the West at Brussels Expo '58: Design and Culture. *The Journal of the Design Studies Forum*, Volume 9, 2017. P. 123–145.

9. Reid S. The Soviet Pavilion at Brussels'58: Convergence, Conversion, Assimilation or Transculturation? –Cold War International History Project, Working Paper #62, Woodrow Wilson Center, Washington, DC, 2010. 67 p.

10. Reid S. The Soviet pavilion at Expo 58 and the search for a modern socialist style // *A History of Russian Exposition and Festival Architecture 1700-2014*, London, 2018. P. 203–227.

11. Swift A. Soviet-American Rivalry at Expo 58 // *World's Fairs in the Cold War. Science, Technology, and the Culture of Progress*. Published by: University of Pittsburgh Press, 2019. P. 27–45.

УДК 94(470.23-25).(470-25):75.041.5

Н. П. Столбова

Об атрибуции одного портрета кисти В. А. Тропинина

Картина художника В. А. Тропинина, о которой идет речь, находится в Музее В. А. Тропинина и московских художников его времени в Москве и называется «Портрет Самсона Ксенофоновича Суханова». Портрет приобретен известным коллекционером Ф. Е. Вишневым в 1967 г. На холсте была обнаружена подпись В. А. Тропинина и год написания – 1823-й, но отсутствовало или плохо распознавалось название. Первоначально картина упоминалась как «Старик каменщик» и «Каменщик». В 1968 г. без обращения к архивным материалам на основании очерка издателя и журналиста П. П. Свинына «Приключения Суханова русского природного ваятеля» портрет был атрибутирован как «Портрет старика каменщика (С. Суханова)».

Прошло полвека, но никаких документальных данных, подтверждающих, что на портрете изображен Суханов, так и не обнаружено, а анализ архивных материалов, связанных с жизнью В. А. Тропинина и С. К. Суханова, дает полное право усомниться в этом.

Ключевые слова: В. А. Тропинин; С. К. Суханов; П. П. Свинын; «Отечественные записки»; Академия художеств; «Русский музей»; «Старик каменщик»; «Каменщик»

Natalya Stolbova

On the Attribution of One Portrait by Vasily Tropinin

Painting by artist V. Tropinin, discussed in the article, is being kept in the Museum of V. Tropinin and Moscow artists of his time in Moscow and is called *Portrait of Samson Ksenofontovich Sukhanov*. The portrait was acquired by

the famous collector F.E. Vishnevsky in 1967. The signature of V. Tropinin and the year of painting – 1823, were found on the canvas, but the name of the picture was missing or poorly recognized. Originally the work was referred to as *The Old Bricklayer* and *The Bricklayer*. In 1968, without reference to archival materials, on the basis of an essay by P. Svinin's "Adventures of Sukhanov, a Russian natural sculptor" portrait was attributed as *The Portrait of an Old Bricklayer* (S. Sukhanov).

Half a century has passed, but no documentary evidence confirming that Sukhanov is depicted in the portrait has been found, and an analysis of archival materials related to the life of V. Tropinin and S. Sukhanov, gives the reason to doubt this.

Keywords: V. Tropinin; S. Sukhanov; P. Svinin; "Otechestvennye zapiski" ("Annals of the Fatherland"); Academy of Arts; "Russian Museum", *The Old Bricklayer*; *The Bricklayer*

Картина художника В. А. Тропинина, о которой идет речь, находится в Музее В. А. Тропинина и московских художников его времени в Москве и называется «Портрет Самсона Ксенофонтовича Суханова».

Картину приобрел в 1967 г. московский собиратель Ф. Е. Вишнеvский, будущий основатель и главный хранитель указанного музея. На холсте была обнаружена подпись Тропинина, указан год написания – 1823-й, но отсутствовало или плохо распознавалось название.

В 1968 г. на основании очерка издателя и журналиста П. П. Свинына «Приключения Суханова русского природного ваятеля» без обращения к архивным документам портрет был атрибутирован как портрет С. Суханова.

В публикации Т. В. Буевской «Новое об одном портрете» вслед за Свиныным описывается жизнь каменотеса; литературный образ переводится в художественный, делаются выводы, что внешность, возраст и осанка портретируемого «совпадают с характеристикой, данной ему Свиныным» (но в тексте Свинына нет описания внешности Суханова), «что год написания портрета (1823) весьма близок по времени выступления в печати Свинына по поводу Суханова (1818, 1819) и Тропинина (1820)», что «скорее всего около этого времени при посредстве Свинына, который оказывал покрови-

тельство и Тропинину, состоялось знакомство художника с Сухановым, приведшее к созданию «Портрета старика каменщика» [15, с. 35–36].

Картина фигурирует здесь как «Портрет старика каменщика» и «Портрет старика каменщика (С. Суханова)». Название позволяет предполагать, что портрет, первоначально рассматривался как жанровый (каковым он и является), привлекий в силу своей выразительности особое внимание и желание его идентифицировать.

Исследовательница понимала, что без обращения к источникам атрибуция не может состояться, признавала, что «документальных данных, связанных с историей написания этого портрета, пока обнаружить не удалось». Тем не менее назвала ассоциации фактами, которые «свидетельствуют о том, что изображен никто иной, как знаменитый в те годы каменщик Самсон Ксенофонтович Суханов» [15, с. 35–36].

Под названием «Старик каменщик» портрет впервые фигурирует в 1823 г., в год его создания, в записке барона Менгдена (?) на обороте карандашного рисунка Тропинина «Молодой купец, выходящий на улицу» из Бахрушинской папки (ГИМ, Москва) «с просьбой прислать ему картину „Старик каменщик“». Это вполне позволяет считать название авторским [16, с. 133].

Второй раз картина «Каменщик» приводится скульптором и художником Н. А. Рамазановым в 1859 г. в списке наиболее значительных работ Тропинина. Рамазанов, неоднократно бывавший у художника, писал, что главным украшением его дома являлись картины без рам, развешанные по стенам. Возможно, видел «Каменщика» или, упоминая о нем в 1859 г., знал, где находится портрет [17, с. 69].

Картину «Старик каменщик» приводит искусствовед Н. Н. Коваленская в издании 1930 г. среди не найденных, но упоминаемых произведений Тропинина, имея в виду упоминание ее Рамазановым [16, с. 158].

Следующий раз картина под названием «Портрет старика каменщика» и «Портрет старика каменщика (С. Суханова)» упоминается

уже в атрибуции Бувеской 1968 г. Прошло полвека, но документальных данных, подтверждающих версию о том, что на портрете изображен Суханов, так и не обнаружено, а анализ архивных документов, связанных с жизнью В. А. Тропинина и С. К. Суханова, дает полное право усомниться в этом.

Источники не подтверждают факта знакомства Тропинина и Суханова, доказывают отсутствие контакта между ними в год создания портрета. Обратимся к жизни обоих в этот период.

Для В. А. Тропинина 1823 г. был очень важным. Крепостной графа И. И. Моркова, он 8 мая этого года в Москве получил вольную. Спустя несколько дней Тропинин писал в Петербург своему учителю профессору Академии художеств С. С. Щукину, что намерен «приютить себя к какому-либо классу людей» и спрашивал, может ли он надеяться «быть причисленным к сословию художников...» [14, с. 176–179].

В 1823 г. Тропинин в Петербург не приезжал. О представлении его работ в Академию на звание «назначенного» в академики хлопотал П. П. Свињин, который 15 сентября 1823 г. передал С. С. Щукину для рассмотрения Советом Академии записку о Тропинине и три его работы: «Кружевницу», «Портрет художника Скотникова» и «Старика нищего» [3, л. 2].

19 сентября 1823 г. Совет Академии определил: «По представленным чрез господина советника Академии художеств Щукина трем живописным картинам вольноотпущенного Василия Тропинина, писанным с натуры...», предложить его в ближайшем чрезвычайном Собрании Академии «к баллотированию в назначенные» [3, л. 1, 3]. Собрание, на котором Тропинин был единогласно избран в «назначенные» для получения звания Академика, состоялось 20 сентября 1823 г.

Днем позже свидетельство об избрании отправили Свињину для передачи Тропинину с письмом А. Н. Оленина: «Милостивый государь Павел Петрович!.. Поелику вы принимаете особенное участие в Тропинине, который вам лично знаком, то я и прошу вас, милостивый государь мой, принять на себя труд переслать к нему прилагаемое при сем свидетельство об избрании его в назначенные,

ибо я не имею никакого сведения об его местопребывании...» [6, л. 1, 2].

По правилам для получения звания академика, художник должен был написать портрет одного из членов Совета Академии. 7 февраля 1824 г. было определено «назначенному Василию Тропинину для баллотировки в академики написать с натуры в настоящую меру поколенный портрет господина почетного вольного общника Леберехта», для чего художник был вызван в Петербург весной 1824 г.

16 сентября 1824 г. «назначенный» Тропинин публичным Собранием Академии художеств был утвержден в звании академика портретной живописи, о чем 6 октября того же года ему был выдан диплом за подписью президента Академии художеств А. Н. Оленина [4, л. 1–4].

В 1824 г. картины Тропинина участвовали в Академической выставке, он получил много заказов, но в конце того же года покинул Петербург. Это был последний его приезд в столицу, после чего художник до своей смерти в 1857 г. жил в Москве.

Свињин поддерживал художника и позднее, о чем Тропинин не забывал, отмечая, что первый период своего творчества начинал «с 1823 г., от Свињина, который на него сильно подействовал» [13, с. 42].

Для Самсона Суханова 1823 г. был крайне тяжелым. Согласно документам Комиссии для окончательной перестройки Исаакиевского собора (далее – Комиссия), 27 января 1819 г. с ним был заключен комиссионерский договор на «добытие» на казенных каменоломнях в Пютерлаксе (Выборгская губерния) гранитных монолитов для колонн портиков Исаакиевского собора.

Отстранению от комиссионерского контракта Суханова предшествовали проверки ведения работ и трат им казенных сумм подполковником П. Е. Борушниковичем, назначенным по высочайшему повелению 20 декабря 1819 г. и отличавшимся честностью и принципиальностью [5, л. 266].

По вхождении в дела Борушникович отметил «большую власть главного письмоводителя Комиссии титулярного советника Орлова

и связи его с подрядчиками, в особенности с комиссионером комиссии купцом Сухановым» [10, л. 30].

В записке в Комиссию от 17 ноября 1821 г. Борушникович указывал, что комиссионер Суханов не выполняет контракт в соответствии с обязательствами: «...когда подрядчик Шихин, имея несравненно менее способы, ставит для комиссии каждую колонну по 16 тыс. руб., комиссионер Суханов экономическим образом доставляет оную почти вдвое» [8, л. 18].

В записке на Высочайшее имя «О злоупотреблениях комиссионера купца Суханова...» от 10 апреля 1822 г. Борушникович настаивал на завышенной стоимости «добывания» гранитных монолитов комиссионером Сухановым и других его нарушениях [12].

И хотя конкретных обвинений Суханову предъявлено не было, от казенных работ он был отстранен. 15 октября 1821 г. постановили, что дальнейшее производство работ на праве комиссионерского вознаграждения для казны невыгодно и «добытие» остальных колонн будет выгоднее по подряду [10, л. 39, 46].

21 июня 1822 г. был заключен новый контракт с Архимом Шихиным на поставку им с собственных каменоломен в Пютерлаксе своим коштом (содержанием) гранитных монолитов для колонн портиков собора [9, л. 4, 5, 16, 37].

Ситуация привела к разорению Суханова. В архивных делах содержится объемная переписка о его долгах, в которой большое место занимают документы 1823 г. – года написания Тропининым рассматриваемого портрета [7, л. 33–38; 11, л. 2–4].

Отчаянные попытки выбраться из нищеты, которые предпринимал Суханов в этот период, не позволяли отлучаться из Петербурга, причин ехать в Москву не было. Портрета разоренного Суханова, деловой репутации которого был нанесен урон, никто не заказывал. С Тропининым каменотес знаком не был: знакомство обоих со Свинымым не привело к знакомству между ними, не были они знакомы и ранее: в архивных документах и других источниках таких фактов не выявлено.

Суханов был героем очерка Свинына в 1818 г., иллюстрировав, как и многие другие, патриотическую концепцию издателя. Об

обстоятельствах Суханова после 1819 г. Свинын не знал, да и не должен был знать: добрыми знакомыми они не были и после 1818 г. не встречались. У издателя «Отечественных записок» было большое количество начинаний, с Сухановым его уже ничего не связывало, и он искренне восхищался совсем другими людьми.

С Тропининым отношения Свинына были продолжительными. После представления в 1823 г. в Академию работ художника Свинын приобрел для своего «Русского музеума» «Кружевницу» и «Нищего старика», составил для рукописного каталога их описания.

В каталоге «Русского музеума» 1829 г. перечислены следующие работы Тропинина: картины «Нищий старик», «Кружевница» (у Свинына – «Швея»), «Малороссиянин, раскуривающий трубку», а также «две головы стариков с руками» (рисунки) [1, с. 326–327].

«Старика каменщика» там нет. Учитывая восторженность Свинына, портрет был бы упомянут в «Отечественных записках» и в случае заказа не остался бы у Тропинина в Москве, как это было в действительности.

Кого же писал Тропинин? Нищего старика Суханова, попавшего в сложные обстоятельства или Суханова во «славе» Свинына? Или вовсе не Суханова?

Проживание Тропинина в год написания портрета в Москве, а Суханова в этом же году в Петербурге, отсутствие знакомства между ними приводит к мысли, что Тропинин не писал портрета Суханова.

В 1823 г. Тропининым в Москве были созданы два мужских портрета: жанровая картина «Нищий старик» и портрет в стиле романтизм «Старик каменщик».

Мы не знаем, как был создан «Нищий старик». Возможно, изображен один из городских типов, встреченных художником или даже позирующих за определенную сумму для создания наброска. Не знаем этого и о «Старике каменщике». Был ли у изображенного прообраз, определить невозможно, как невозможно, за редким исключением, определить имена изображенных в других работах Тропинина.

Какие-то образы писались с конкретных людей, часто дворовых, в основе других – наброски, созданные художником, или воображаемый образ. В любом случае их имена, если они и были известны, в подобных портретах не указывались.

По свидетельству скульптора Н. А. Рамазанова, неоднократно бывавшего у Тропинина, он, сделав наброски, заканчивал работу дома: «Все околичное писалось художником в мастерской: одежда – с „болвана“, как тогда называли манекен, мебель – кресло, стол – и прочий реквизит имелись в мастерской и перекочевывали из портрета в портрет; иногда даже одежда бралась из реквизита художника» [17, с. 69].

Персонажи похожи по возрасту, одеянию (изображены в крестьянской одежде – в армяке или зипуне), в одном ракурсе на фоне каменной стены крупной кладки, которая заканчивается в уровне их голов.

Колорит разный: теплый в коричневых тонах у «Нищего старика» и холодный в серо-зеленых у «Старика каменщика». Левые руки обоих имеют опору: нищего старика – на посох, старика каменщика, рядом с которым расположена обработанная база колонны, – на рукоятку каменотесного молотка.

Портрет «Старик каменщик» несет особую смысловую нагрузку. Учитывая веяния эпохи, нельзя исключить, что Тропинин создал аллереорию каменщика – художественный образ, воплотивший идеалы широко распространенного тогда масонства, символика которого нашла распространение в архитектурном декоре и живописи того времени. Используя эти символы, Тропинин не был одинок, примеров тому можно привести достаточно.

Об этом говорят и названия картины: впервые упомянутое в 1823 г. «Старик каменщик» и «Каменщик», как она упомянута в списке Рамазанова в 1859 г. Каменщик в переводе на английский – mason, на французский – maçon.

Следует заметить, что «Старика каменщика» Тропинин не представил в 1823 г. в Совет Академии художеств, очевидно, ввиду его неоднозначности, понятной тогда и не вполне – сейчас, и запрещения масонства императорским указом в 1822 г. [2].

А портрет, безусловно хороший, но это не портрет С. К. Суханова! Проведенное исследование исключает вероятность написания Тропининым портрета Суханова, что вместе с ранними упоминаниями картины под названиями «Старик каменщик» и «Каменщик», позволяет ставить вопрос о новой атрибуции картины «Портрет Самсона Ксенофоновича Суханова» в Музее В. А. Тропинина и московских художников его времени в Москве, вернув авторское название «Старик каменщик» выдающемуся произведению В. А. Тропинина.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Краткая опись предметов, составляющих «Русский музей» Павла Свиныина // Отечественные записки. 1829. Ч. 37. С. 313–376.
2. Полное собрание законов Российской империи. Т. 38. № 29151. 1822.
3. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Д. 276. 1823.
4. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Д. 371. 1824.
5. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. I. 2857-а. 1818.
6. РГИА. Ф. 789. Оп. 20/ Оленин А.Н. Д. 40. 1823.
7. РГИА. Ф.1311 Оп. 1. Д. 145. 1821.
8. РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 151. 1821.
9. РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 152. 1821.
10. РГИА. Ф.1311 Оп. 1. Д. 172. 1822.
11. РГИА. Ф.1311. Оп. 1. Д. 208. 1826.
12. РГИА. Ф. 1409. Оп. 1. Д. 3715. 1822.
13. Амшинская А. М. Тропинин. М. : Искусство, 1976. 149 с. (Серия «Жизнь в искусстве»)
14. Бакушинский А. В. Письмо В. А. Тропинина к С. С. Щукину // Искусство. М : Гос. акад. худож. наук, 1927. Кн. IV. 220 с. С. 376–379.
15. Бувеская Т. Новое об одном портрете // Художник. 1968. № 6. С. 35–36.
16. Коваленская Н. Н. В. А. Тропинин (1776–1857). М. : ГТГ, 1930. 164 с.
17. Рамазанов Н. А. Василий Андреевич Тропинин // Русский вестник. 1861. Т. 36. С. 50–83.



1. В. А. Тропинин. Старик каменщик. 1823. Холст, масло. Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени, Москва



2. В. А. Тропинин. Нищий старик. 1823. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

К 200-летию Императорского общества поощрения художеств.

Художественные мастерские Школы ИОПХ

В статье анализируются истоки возникновения и организационные особенности художественных практических мастерских Рисовальной школы Общества поощрения художеств (ОПХ). Прослеживается процесс перехода Школы под покровительство Общества и формирование в ней структуры художественно-промышленного образования, неотъемлемой частью которого стали практические мастерские. Отмечено, что учреждение подобных мастерских стало возможным лишь на рубеже XIX – XX вв., когда возникли малярно-декоративная и лепная, а затем художественно-печатная и другие мастерские Школы. Приведены архивные документы, освещающие деятельность мастерских. Подобный ракурс исследования дает перспективу для дальнейшего изучения практических мастерских и осмысления некоторых важных аспектов отечественного художественного образования начала XX в.

Ключевые слова: история русского искусства; художественное образование; Императорское общество поощрения художеств; Рисовальная школа; художественно-практические мастерские

Elena Borovskaya

To the 200th Anniversary of the Imperial Society for the Encouragement of the Arts. Art Workshops of the School

The article analyzes the origins and organizational features of the artistic practical workshops of the Drawing School of the Society for the Encouragement

of the Arts. The author considers the process of transition of the School under the patronage of the Society and the formation of the structure of art and industrial education in it, which integral part practical workshops have become. It is noted that the establishment of such workshops became possible only at the turn of the 19th and early 20th centuries, when painting, decorative and modelling workshops appeared, and then the art-printing and other workshops of the School. Archival documents covering the activities of the workshops are given. Such an angle of research provides a prospect for further study of practical workshops and comprehension of some important aspects of domestic art education of the early 20th century.

Keywords: history of Russian art; art education; Imperial Society for the Encouragement of the Arts; Drawing School; artistic and practical workshops

Общество поощрения художников (ОПХ) было основано в Петербурге в 1820 г. группой российских меценатов, принадлежавших к «придворной и денежной аристократии» [3, с. 221]. С самого его основания, помимо основных декларируемых целей – помощь даровитым художникам, распространение всех изящных искусств, издание различных книг, альбомов по искусству и развитие художественного вкуса публики – у Общества возникла еще одна – содействие профессиональной подготовке художников в самых разных направлениях, включая пенсионерские поездки, получение заказов, издание учебных пособий и т. д. Иными словами – создание системы художественного образования, более доступной для одаренных молодых людей разных сословий, чем обучение в Академии художеств. Впрочем, необходимо отметить, что авторитет Академии в вопросах педагогики был неизменно высок и признан всем художественным сообществом. Однако на протяжении последующих лет целенаправленная деятельность ОПХ активно способствовала становлению новых педагогических принципов и внедрению их в практику отечественного художественного образования.

Несколько позже, в 1839 г., в Петербурге возникло художественное учебное заведение, которое носило передовой и демократичный характер. Это была Рисовальная школа для вольноприходящих учеников различных сословий. Ее основной задачей декларировалось «поднятие художественного уровня среди рабочих масс». Кроме того, с момента возникновения Школы предусматривалась

и подготовка учителей для будущих подобных художественных заведений, не только получающих в ее стенах знания элементарных основ художественной грамотности, но и способных к самостоятельному активному творчеству [1, с. 31]. Школа быстро эволюционировала, превратившись в многопрофильное училище, решающее многообразные творческие и практические задачи – ее основателю К. Х. Рейссигу удалось создать во многом новаторское учебное заведение. Рисовальная школа для вольноприходящих учеников, или, как ее еще называли, «Школа на Бирже», успела утвердить свое значение как учебное заведение, решающее практическую задачу подготовки мастеров художественных ремесел и декоративно-прикладного искусства и одновременно ставшее заметным фактором художественного процесса. Однако в конце 1850-х гг. положение Рисовальной школы оказалось весьма непростым как из-за растущих финансовых проблем, так и в связи с изменением общехудожественной ситуации и общественными переменами в России. Школа оказалась на грани закрытия, но до этого не дошло: в декабре 1857 г. состоялось заседание Комитета ОПХ, на котором произошла передача Школы из ведения Министерства финансов под патронат Общества поощрения художников. И после рождественских каникул, с января 1858 г., Школа продолжила свою работу уже, как тогда говорили, «под покровительством» Общества и стала именоваться Рисовальной школой ОПХ.

Представляется, что в данной статье этот краткий обзор исторических событий необходим в связи с уточнением процесса вхождения Школы в систему ОПХ и формирования в ней структуры художественного и художественно-промышленного образования, более доступной для разночинной молодежи. Общество поощрения художников стремилось также распространить свое влияние на практические аспекты педагогического процесса и одновременно упрочить свои связи с Академией художеств.

В первые годы работы Школы под покровительством ОПХ главенствующим стало художественное направление – подготовка к поступлению в Академию художеств. Это не означало, что художественно-промышленное направление утратило свое значение, но

с 1859 г. Академия отказалась от класса копирования оригиналов, передав эту важную часть педагогического процесса Рисовальной школе. Была введена плата за обучение, изменился контингент учащихся – все это несколько сократило возможности обучения, особенно для молодых людей, ориентированных на художественно-промышленное направление в образовании – для петербургских фабричных рабочих, молодых ремесленников и подмастерьев.

На рубеже 1860–1870-х гг. Общество поощрения художников приступило к серьезным преобразованиям в Школе. План этих преобразований был сформулирован в отчете ОПХ за 1869 г. и включал пять пунктов: предполагалось улучшить методику преподавания художественных дисциплин, устроить при Школе художественно-промышленный музей и библиотеку из лучших образцов орнаментов различных стилей, открыть постоянную художественную выставку-продажу. Особо следует выделить намерение организовать при Школе несколько мастерских с целью применения художественных навыков учеников непосредственно в различных отраслях «изящного промышленного производства» [6, с. 15].

Возникновение практических мастерских призвано было в известной мере компенсировать некоторое снижение популярности художественно-промышленных классов, так как многие выпускники Школы пополняли впоследствии контингент студентов Академии художеств. Вместе с тем необходимость усилить терявшее свои прежние позиции художественно-промышленное направление работы Школы и укрепить материально-техническую базу этой работы была понятной многим деятелям и руководству ОПХ. Возникла мысль о создании дополнительных практических мастерских, способствующих расширению именно художественно-промышленного направления в педагогическом процессе.

Учреждение подобных мастерских предполагалось в планах преобразования Школы в 1870-е гг., но этот вопрос не обсуждался; к нему предполагалось вернуться, когда Общество и Школа получат собственное здание. Однако и после этого на учреждение мастерских понадобилось полтора десятка лет. Правда, с переездом Школы в новое здание на Большой Морской, 38 обсуждалась

возможность открытия офортной мастерской, которая предназначалась как для Школы, так и для подготовки различных изданий ОПХ, а также оказывала бы услуги заинтересованным лицам. Это предложение не было реализовано, в частности, потому, что предполагаемое помещение под мастерскую сдавалось в аренду и требовало дополнительного финансирования. Функцию практических мастерских выполняли специализированные классы Школы (их поначалу также называли практическими мастерскими), имевшие соответствующее оборудование, но интерес к этим классам среди учащихся был довольно ограниченным, да и возможности использования помещений данных классов были почти в полной мере исчерпаны нуждами учебного процесса и выполнением различного рода заказов.

Вопрос о скорейшей организации мастерских поднимался неоднократно. В мае 1893 г. архитектор И. С. Китнер и член комитета Общества поощрения художеств П. П. Марсеру (архитектор и крупный коммерсант) представили ОПХ записку по этому вопросу, этот же вопрос затрагивался и в решениях Первого съезда русских зодчих. Рассмотрение документов было отложено Комитетом ОПХ на целый год, однако тем временем вопрос обсуждался в министерстве финансов, в результате чего было получено письмо министра с предложением приступить к практической подготовке открытия мастерских. С этой целью в ОПХ было образовано «особое совещание» из членов Комитета общества: И. П. Балашова, М. П. Боткина, Д. В. Григоровича, И. С. Китнера, Е. А. Сабанеева, А. И. Сомова, Н. П. Собко и представителей министерства финансов. К работе комиссии привлекались также представители городских властей Петербурга – городской голова В. А. Ратьков-Рожнов и председатель училищной комиссии, издатель, публицист, историк, видный организатор просвещения М. М. Стасюлевич [5, 1894, с. 12–13]. Несмотря на весьма солидный состав комиссии и благосклонное отношение всех заинтересованных лиц и ведомств, открытие мастерских, первоначально запланированное на 1896 г., состоялось лишь в феврале 1897 г. Еще одним мощным стимулом к решению вопроса о практических мастерских послужил 75-летний юбилей

ОПХ, который отмечался 31 декабря 1895 г. Непосредственно в связи с юбилеем были отмечены наградами деятели Общества, а месяцем ранее Николай II утвердил решение Государственного совета «о назначении Обществу средств на первоначальное обустройство и содержание первых художественно-ремесленных мастерских в доме бывшей пересыльной тюрьмы по Демидову пер.». В отчете ОПХ так прокомментировано долгожданное решение об организации мастерских: «С устройством этих мастерских... художественно-промышленное преподавание в Рисовальной школе поставлено будет еще на более соответствующую задачам учреждения высоту» [5, 1895, с. 5–6].

Таким образом, непосредственное решение об открытии мастерских относится к 1896 г. и подтверждено постановлением Санкт-Петербургской городской думы, которое было формально необходимо для завершения рассмотрения вопроса. Для «устройства художественно-ремесленных мастерских ОПХ был передан дом № 6 по Демидову переулку» (ныне переулок Гривцова). Было также принято решение субсидировать содержание мастерских из городского бюджета в размере 30 тысяч рублей в год, которое предусматривало открыть мастерские «на 300 учащихся, распределенных по 10 мастерским, и поставить во главе дела смешанный Совет из представителей Общества [поощрения художеств] и Городского Управления» [5, 1895, с. 13]. Из предполагаемых трехсот учащихся десяти мастерских не менее ста должны были обучаться на бесплатной основе в качестве городских стипендиатов, для них предусматривалось общежитие и организация дешевой столовой.

Передача здания в ведение ОПХ произошла 20 июня 1896 г., но лишь к концу года было принято временное положение о мастерских и утвержден их штат. Здание потребовало перестройки, к этому приступил архитектор И. С. Китнер, но поскольку общий объем работ был довольно велик, было решено в 1896 г. ограничиться «отделкой лишь одного (второго) этажа из трех – для устройства в нем общерисовального класса, трех специальных мастерских, конторы и двух квартир служащих, а в третьем этаже только декоративной мастерской, с оставлением всего остального на будущее время».

А в будущем требовалось многое: поменять ряд балок перекрытия, отремонтировать печи, провести электрическое освещение. Лишь осенью были одобрены временное положение о мастерских и составленные директором Школы ОПХ Е. А. Сабанеевым правила занятий, а также утвержден отдельный педагогический совет по мастерским в составе А. И. Сомова, И. С. Китнера, Е. Ц. Кавоса (как депутата от города), П. П. Марсеру, Е. А. Сабанеева и назначенного смотрителем мастерских Н. Н. Рубцова [5, 1896, с. 6–7].

Однако реальное положение дел с мастерскими выглядело несколько иначе, чем в первоначальном проекте и в последующих его модификациях. Первый прием, прошедший 1 февраля 1897 г., составил всего 60 человек, а мастерских было лишь две – малярно-декоративная и декоративно-лепная, преподавать в которых были приглашены соответственно живописец Н. А. Александров (бывший ученик Школы) и скульптор А. К. Дегранж. В помощь Александрову вскоре был приглашен живописец Н. П. Химона, а руководить учебным процессом в мастерских было поручено художнику С. Г. Недлеру, одновременно ему поручалось и обучение рисованию. В газете «Новое время» в заметке об академической выставке 1900 г. упоминается работа Недлера: «Из жанров академической выставки наиболее удачен Недлера „В лепной мастерской“». Довольно выразительно и живо написаны фигуры мальчиков, занимающихся лепкой у большого окна мастерской». По-видимому, на картине запечатлена сцена в лепной мастерской в Демидовом переулке. Недлер вскоре стал преподавать рисование и в самой Школе, а учебной частью в мастерских он руководил до 1905 г., до своего отъезда в Ростов, куда его пригласили возглавить новую художественно-ремесленную школу.

В 1897 г. решено было приступить к обустройству еще одной мастерской – художественно-печатной. Организация художественно-печатной мастерской в известной степени была ускорена решением ОПХ приступить к изданию журнала «Искусство и художественная промышленность», что, в свою очередь, входило в систему более обширных планов, связанных с необходимостью общего «улучшения дел в Обществе» [5, 1898, с. 1]. По решению

Комитета ОПХ издание журнала было признано целесообразным. Вслед за этим была разработана его программа, определен формат, бумага, способ иллюстрирования, система заглавных букв и заставок. Редактором нового журнала был избран секретарь Общества Н. П. Собко [5, 1898, с. 3–5]. Примечательно, что часть технических работ по изданию журнала планировалось передавать художественно-печатной мастерской Школы ОПХ по мере ее развития.

Для оборудования мастерской понадобилось провести определенные работы по подготовке помещения в нижнем этаже дома по Демидову переулку, которые были выполнены под руководством И. С. Китнера и гражданского инженера Н. А. Берзена. Следует заметить, что полиграфия как отрасль промышленности переживала в России подъем, но в техническом отношении несколько отставала от Западной Европы, в особенности это касалось воспроизведения иллюстраций и цветной печати. Немногочисленные специалисты были в полной мере загружены работой, поэтому возглавить мастерскую Комитет Общества пригласил из Парижа Эд. Бри, которому было поручено руководить мастерской и проследить за ее обустройством и оборудованием.

Открытие новых мастерских вызвало большой интерес. При планируемом наборе 30 человек записалось около 100, поэтому было решено 15 декабря произвести отбор и «при выборе учеников руководствоваться подготовкой их в рисовании, равно как умственным и физическим развитием, а 30 декабря все количество учеников разделить на 3 специальности: 1) печатников, литографов и хромолитографов – 15 человек; 2) печатников с металлов (*taille douce* [глубокая печать]) – 5 человек; 3) рисовальщиков на камне – 12 человек; назначить докторский осмотр и экзамен на 5 января 99 г. и вслед за тем начать занятия с принятыми учениками. Принять к исполнению, в виде опыта начала занятий, представленную руководителем Эд. Бри программу, но с введением в нее общего курса мастерских по рисованию, черчению и счетоводству». Безусловно, открытие художественно-печатной мастерской было важным событием в жизни Школы, при этом ОПХ откликалось на насущные потребности полиграфической промышленности

в квалифицированных специалистах, что вполне соответствовало «практическому» направлению работы Школы и Общества. Однако нельзя не признать, что процедура рассмотрения и принятия соответствующих решений, а затем их реализация оказалась весьма длительной. Школа уже не столько откликалась на нужды художественного процесса и тем более предвосхищала его ход, сколько действовала в силу объективно складывающейся необходимости, причем почти всегда с изрядным опозданием.

Из отчета за 1905 г., последнего отчета ОПХ, подписанного Рерихом как секретарем Общества (а не как директором Школы!), следует, что в художественно-ремесленных мастерских числилось 102 ученика (по мастерским: в декоративно-малярной 33, лепной 35, литографской 25, в печатной 9). Учениками мастерских были выполнены практические работы, в частности, лепнина в Морском собрании в Либаве; в литографской мастерской исполнили открытки по заказу Попечительства о сестрах Красного Креста» [5, 1905, с. 10]. Силами учащихся художественно-ремесленных мастерских в 1907 г. была выполнена реставрация живописи в костеле Измайловского полка, роспись стен и плафонов в кофейне «Квисисана» на Невском проспекте, лепные и живописные работы в частных домах. Литографская и печатная мастерские исполняли заказы Попечительства о сестрах Красного Креста, управления Московско-Виндаво-Рыбинской железной дороги, заказы частных лиц, фирм и др. Отметим еще одно любопытное начинание, имевшее место в практических мастерских: при них образовалась артель из бывших учеников декоративно-малярной мастерской, целью которой была взаимная помощь бывших учеников в поисках работы и выполнении заказов [5, 1905, с. 9–10].

В 1906 г. директором Школы ОПХ стал Н. К. Рерих, и именно на него ОПХ возложило обязанности наблюдения за художественным направлением работ в мастерских, что повлекло за собой множество структурных изменений. Рерих выдвинул весьма широкую программу реформирования Школы и мастерских. Изменились функциональные обязанности инспектора мастерских, должность которого была преобразована в управляющего, руководителя леп-

ной мастерской А. К. Дегранжа сменил А. И. Флоренсие, был усилен курс рисования, к которому были привлечены преподаватели Школы А. Ф. Белый и Ю. И. Шпажинский. Также были усилены лекции по истории орнамента, читаемые А. Ф. Белым, им же был составлен целый ряд графических чертежей в красках, «исполняемых учениками литографской мастерской и печатаемых в печатной мастерской Общества» [5, 1906–1907, с. 26]. Н. К. Рерих уделял значительное внимание работе мастерских, и в этой связи следует отметить консолидацию учебной работы в Школе и мастерских, чему способствовало, в частности, и то, что ряд классов Школы был переведен в помещения мастерских в Демидов переулочек, а для учащихся мастерских были предусмотрены занятия в здании Школы на Большой Морской. Даже живое повседневное общение учащихся Школы и мастерских, безусловно, шло на пользу тем и другим. Привнесение в мастерские педагогических принципов Школы в известной мере определяло и выбор заказов для исполнения. Декоративные работы по оформлению особняков, росписи плафонов, обустройству выставок требовали от учащихся владения широким спектром профессиональных навыков, но также и знаний по истории искусства, что было важно в методическом отношении и вполне соответствовало педагогическим принципам Школы.

Приоритетным направлением деятельности Рериха как директора Школы было формирование интегрированного учебного комплекса, в котором в едином педагогическом процессе объединяются разные направления и цели подготовки учащихся. По его предложению в здание мастерских, где в числе прочих располагалась и литографская мастерская, был переведен класс гравюры и офорта, благодаря чему сформировался своеобразный «факультет» графического искусства, что стало одним из первых опытов такого рода в отечественном художественном образовании. Также по инициативе Рериха были созданы новые классы, которые работали в тесном контакте с мастерскими, например, стал активно развиваться класс майолики, который был переведен в более просторное помещение в Демидовом переулочке, где была устроена специальная муфельная печь. Учащиеся смогли работать

в материале не только над экзаменационными, но и над текущими учебными заданиями: обучающимся в классе майолики предлагалось выполнять рельефные орнаменты по их собственным рисункам. В помещении в Демидовом переулке, которое стало использоваться более эффективно, перевели и класс скульптуры. Было возобновлено преподавание живописи клеевыми красками, что диктовалось потребностью подготовки художников-декораторов. В связи с переполнением специальных классов Школы (керамический, резной, стеклянный, рукодельный) развитие этих классов также предусматривалось в составе художественно-ремесленных мастерских. Работал класс резьбы по дереву, на базе которого предполагалось создание художественной резчицко-столярной мастерской [2, с. 87]. В 1909 г. начала работу иконописная мастерская, решение о создании которой Общество поощрения приняло годом ранее, а в 1912 г. началось обучение в классе медальерного искусства, который был преобразован в мастерскую чеканки. Класс вышивки, основанный в 1908 г. под руководством А. Э. Линдемана, был преобразован в рукодельную и ткацкую мастерскую. Полученная Школой субсидия позволила также создать на базе классов фарфора и керамики мастерскую керамики и живописи по фарфору и фаянсу, «устроить в ней соответственные печи, поставить нужные машины» [2, с. 106].

О каждой из новых мастерских, созданных в период директорства Н. К. Рериха, можно написать отдельную статью, и, разумеется, деятельность их руководителей и учеников достойна не просто перечисления! Но задачей данной статьи было привлечь внимание к начальному этапу возникновения художественных практических мастерских, обозначить место, которое они занимали в системе художественно-промышленного образования и структуре Школы, более 60 лет существовавшей под патронатом Императорского общества поощрения художеств.

Наконец, есть еще одно важнейшее обстоятельство, связанное с Рисовальной школой ИОПХ и ее мастерскими. Именно ее практическая деятельность во многом определила формирование, становление и содержательное своеобразие отечественной

художественной школы – школы в педагогическом и историко-культурном смысле. Опыт Рисовальной школы широко распространялся, в том числе бывшими ее учениками и педагогами, которые параллельно либо впоследствии работали в других учебных заведениях России.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Боровская Е. А. Санкт-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих учеников. История создания. Годы становления. СПб. : Астерион, 2011. – 176 с.
2. Макаренко Н. Е. Школа Императорского Общества поощрения художеств, 1839–1914 : очерк ... / Н. Макаренко. Пг. : тип. «Якорь», 1914. 115, [4] с.
3. Молева Н. М. Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века / Н. М. Молева, Э. М. Белютин. М. : Искусство, 1967. 391 с.
4. Н. С. Наши художественные выставки // Новое время. 1900. № 8625, 2 (15) марта.
5. Отчет Императорского общества поощрения художеств. СПб., 1894–1906/1907. СПб., 1908.
6. Отчет о действиях Комитета Общества поощрения художеств СПб., 1869.

Политехническая выставка 1872 года в Москве

В конце мая 2022 г. исполнилось 150 лет со дня открытия в Москве Политехнической выставки. Эта выставка стала первым опытом павильонного строительства, вошедшим в число передовых примеров подобного рода не только в России, но и в мировой практике. Она была организована Обществом любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете и была приурочена к 200-летию со дня рождения Петра Великого – основателя русской промышленности.

Ключевые слова: промышленные выставки России; архитектура выставочных павильонов; русский стиль в архитектуре; новые прогрессивные конструктивные решения

Yuri Nikitin

Polytechnic Exhibition of 1872 in Moscow

At the end of May 2022, 150 years have passed since the opening of the Polytechnic Exhibition in Moscow. This exhibition was the first experience of pavilion construction, which became one of the leading examples of this kind not only in Russia, but also in the world practice. It was organized by the Society of Lovers of Natural Science, Anthropology and Ethnography at Moscow University and was dedicated to the 200th anniversary of the birth of Peter the Great, the founder of Russian industry.

Keywords: industrial exhibitions in Russia; architecture of exhibition pavilions; Russian style in architecture; new progressive design solutions

Политехническая выставка в Москве, организованная в 1872 г. Обществом любителей естествознания, антропологии и этногра-

фии при Московском университете, стала важной вехой в истории отечественного выставочного дела. Она была приурочена к 200-летию со дня рождения Петра Великого – основателя русской промышленности. Организаторы выставки исходили из того, «что наглядное обучение составляет всегда самый верный и прямой путь для ускорения всякого рода сведений, что опыт и живой пример для каждого поучительнее, чем книжная речь или повествование». И далее: «Общество признало за лучшее средство для достижения означенной цели устройство выставок. Действительно, выставка, устроенная на научных основаниях и представляющая разнообразный материал, способный привлечь к себе даже праздного зрителя, никогда не проходит бесследно для распространения знаний» [5, с. 2]. Кроме того, была и вполне конкретная цель – привлечь промышленников и предпринимателей возможностью широкой рекламы товаров и помочь собрать образцы для будущей экспозиции Политехнического музея. В выставке приняли участие более 12 тысяч экспонентов, из них около 2 тысяч иностранных.

Политехническая выставка, тематически разделенная на 24 отдела, сделала качественный скачок в развитии экспозиционного дела. Наиболее значительным в представленной экспозиции стал технический отдел. В его состав вошли девять самостоятельных подразделов: механический, технологический, мануфактурный, ручной промышленности, печатный, железнодорожный, почтовый и телеграфный, прикладной физики и астрономический. Особый интерес вызывала входившая в этот отдел экспозиция действующих механизмов, располагавшаяся в Манеже. Здесь можно было наблюдать в действии десятки промышленных и кустарных производств [1].

Увеличение количества экспонентов и совершенствование выставочной деятельности во второй половине XIX в. привели к возникновению временных выставочных комплексов павильонного типа. Политехническая выставка 1872 г. в Москве стала первым опытом такого строительства. Она разместилась в самом центре Москвы на площади 20 га внутри и вокруг Кремля во временных

павильонах и в здании Манежа. Огромная историческая заслуга ее устроителей состоит в том, что она положила начало строительству самостоятельных тематических павильонов в соответствии с программой выставки. «Эта мысль истинно современная, восстающая против какой бы то ни было централизации, хотя бы даже и строительной, – мысль, не желающая знать одной общей единообразной мерки и шаблона, отвергающая монополию одного единственного архитектора и дающая возможность множеству намерений, вкусов, способностей проявиться совершенно свободно», – восторженно писал об этом критик В. В. Стасов [7, с. 294].

Масштабы экспозиции потребовали привлечения больших архитектурных сил для решения сложных строительных задач. В проектировании комплекса и отдельных павильонов принимали участие Д. Н. Чичагов (главный архитектор выставки), В. А. Гартман, П. С. Каминский, Н. В. Никитин, И. А. Монигетти, И. П. Ропет, Н. А. Шохин, К. О. Шульц и др. Важно отметить, что возведение специальных павильонов диктовалось не только совершенствованием экспозиционной деятельности, но и экономическими соображениями. Организаторы считали, что строительство временных сооружений потребует почти таких же затрат, что и приспособление для выставки существующих зданий [5, с. 2].

Основная выставочная территория протянулась вдоль кремлевских стен – в Александровском саду (включая и Манеж), на набережной Москвы-реки, а также и в самом Кремле – на верхней террасе Тайницкого сада. Организаторы смотра по примеру всемирных выставок создали обширную развлекательную зону. Она размещалась отдельно от основной выставочной территории: «Аквариум» – на Моисеевской площади, а «Отдел попечения о нравственном улучшении рабочих» со знаменитым народным театром – на Варваринской площади (ныне площадь Ногина). Для проведения народных гуляний в честь 200-летия Петра Великого на Ходынском поле выстроили временные деревянные сооружения – так называемый Императорский павильон, трибуны и ипподром.

Было построено более 80 временных сооружений. Большинство из них представляли собой небольшие деревянные строения в русском стиле. «Гвоздем» выставки стал павильон морского отдела, целиком выстроенный из металла и стекла по проекту архитектора И. А. Монигетти и инженера Н. И. Путилова. Он сильно выделялся среди остальных построек своими крупными размерами (около 2500 кв. м), необычным конструктивным и композиционным решением. Металлический каркас здания выполнили из старых рельсов в Санкт-Петербурге на заводе Путилова, который сам сделал все расчеты и чертежи. Здание, собранное из ряда каркасных секций, представляло собой длинную трехпролетную галерею с тремя короткими поперечными нефами, расположенными в центре и вблизи краев основного объема. Центральный продольный пролет был перекрыт полуциркульным сводом, к которому примыкали остекленные полусводы боковых пролетов. Центральный неф освещался также через полуциркульные арочные окна, врезанные в нижней части свода. Поперечные нефы, возвышавшиеся над продольной галереей и перекрытые полуциркульными сводами, завершались сплошными витражами.

Современники отмечали влияние Хрустального дворца на Всемирной выставке 1851 г. в Лондоне на архитектуру морского павильона, который был воспринят современниками с восторгом. И. Е. Репин после посещения выставки писал: «...из всех павильонов Морской отдел очень хорош, по крайней мере, общеевропейская вещь» [цит. по: 3, с. 125]. В. В. Стасов писал в «Санкт-Петербургских ведомостях»: «Общие пропорции этого здания прекрасны: кто ни войдет туда внутрь, наверное, будет поражен простотою этого колоссального павильона, отовсюду залитого светом сквозь стеклянные стены и накрытого во всю громадную длину полукруглым сводом из волнистого железа» [7, с. 366].

Однако Стасов со свойственной ему резкостью подверг критике эту постройку за отсутствие «характерности и своеобразия» в решении деталей. С этим утверждением критика можно не согласиться. Павильон находился на набережной Москвы-реки рядом с кремлевской стеной, и И. А. Монигетти постарался как-то

согласовать необычный облик своей постройки с архитектурой кремлевских зданий. В. Н. Листов, автор монографии о И. А. Монигетти, писал по этому поводу: «Очевидно, именно с этой целью Монигетти скомпоновал завершение арок павильона в виде кокошников. Ритм этих металлических кокошников перекликался с луковичными главами и кокошниками кремлевских зданий, в какой-то мере смягчая контраст форм павильона и кремлевского ансамбля» [3, с. 124].

Здание морского отдела было первой в России постройкой подобного рода, выполненной целиком из металла и стекла. Оно сыграло важную роль в развитии строительной техники и архитектуры, прокладывая дорогу новым прогрессивным конструктивным решениям в практике отечественного строительства.

Из остальных сооружений Политехнической выставки критики выделяли павильон ботаники и садоводства, построенный по проекту архитектора И. П. Ропета, с именем которого связана целая эпоха в истории русской выставочной архитектуры. Вытянутый в плане павильон замыкали с двух концов мощные приземистые башни с восьмигранными остекленными барабанами и шатровой крышей. Основа здания, как и каркас морского павильона, была сделана из старых рельсов завода Н. И. Путилова и обшита деревом с обильной ажурной резьбой «в русском вкусе». В. В. Стасов высоко оценил художественную сторону ботанического павильона, назвав его «одной из прелестнейших вещей выставки»¹. Но даже такой поклонник Ропета, как Стасов, и тот упрекнул его за то, что он под деревянной обшивкой совершенно скрыл железные ребра каркаса, и назвал это «важной ошибкой» [7, с. 367]. В этой первой своей выставочной постройке зодчий решительно заявил о приверженности русской народной архитектуре, которой он не изменял всю свою жизнь.

Оригинальным по объемно-пространственному решению был один из павильонов военного отдела – «Военный музей», построенный архитектором В. А. Гартманом на территории Кремля. Деревянное каркасное здание представляло собой остекленную галерею, изогнутую в виде полукольца. Двенадцать высоких

двускатных крыш, покрытых ажурной резьбой и расположенных в радиальном направлении, создавали интересную ритмическую игру объемов. Высокая шатровая башня входного павильона-звонницы замыкала всю композицию со стороны полукруглого двора. В нише над входными воротами была установлена копия бюста Петра Великого работы Фальконе. Полукруглый план здания, создающий в интерьере оригинальную складчатую форму потолка, определил и живописно раскрывающееся решение экспозиции в целом (650 кв. м)

Перед Гартманом стояла сложная задача – не только создать яркий, выразительный образ тематического выставочного павильона, но и вписать это здание в историческую застройку Московского кремля. Зодчий успешно справился с этой задачей, заслужив восторженные отзывы широкой публики, архитектурной общественности и критики. В. В. Стасов писал, что здание «Военного музея» было в художественном отношении самым примечательным архитектурным созданием всей Политехнической выставки и что «оно достойно поднимало свою чудесную, оригинальную цветную русскую башенку, стоящую сенью над Фальконетовой головой Петра Великого, рядом с лучшими созданиями старого Кремля, в отместку за всю бездарность, нагроможденную тут же недалеко Тоном, под видом Николаевского дворца» [7, с. 373].

Эта интересная постройка, вероятно, послужила примером для строительства полукруглых или подковообразных в плане главных экспозиционных зданий на многих областных и губернских выставках².

По проекту В. А. Гартмана на набережной Москвы-реки соорудили так называемый интендантский павильон – действующую мастерскую военного отдела. Широкая ритмическая пластика раскрашенных триколором кровель придавали этому легкому, ажурному деревянному павильону необычную для того времени графическую выразительность и новизну.

Стремление к своеобразному композиционному решению и максимальной освещенности внутреннего пространства нашло

свое выражение в тематических павильонах отдела лесоводства (арх. Н. В. Никитин), геолого-минералогического и горно-заводского отдела (арх. Д. Н. Чичагов), фотографическом павильоне и др.

Устройство отделов экзотических окраин России, начало которому положила петербургская выставка 1870 г., продолжилось и в Москве. Для размещения экспонатов Туркестана был выстроен отдельный павильон, представлявший собой копию медресе Ширдар в Самарканде, уменьшенную в 2,5 раза. Деревянный каркас здания был обтянут холстом и мастерски расписан по эскизам художника Д. Л. Иванова. Отдел Кавказа находился в полукруглой деревянной пристройке к ротонде Манежа, выполненной с использованием местных строительных приемов. Таким образом, с Политехнической выставкой связано начало строительства экспозиционных зданий в виде копий памятников национальной архитектуры окраин России или их мотивов. В дальнейшем этот прием получил широкое распространение на различных выставках.

Политехническая выставка положила начало возведению и многочисленных образцовых построек, которые можно рассматривать как один из типов выставочной архитектуры. Это были своеобразные павильоны-экспонаты, объединенные в тематический отдел сельского домоводства, созданный по предложению председателя комитета выставки Н. В. Исакова. Среди этих деревянных бревенчатых зданий были дом землевладельца (арх. К. Ю. Шульц), школа, лечебница с аптекой, больница (арх. И. В. Штром) и небольшая церквушка (арх. Н. А. Шохин), которая, по словам Стасова, «издали привлекала глаза всякого оригинальностью и простотой» [7, с. 371]. Здесь же экспонировалось и совсем новое по назначению здание – сельский питомник для детей профессора И. Я. Китары. Эта небольшая бревенчатая постройка является прообразом современных детских яслей-сада.

Строительство образцовых построек прочно войдет в практику организации всероссийских и местных выставок, как дореволюционных, так и выставок советского периода³. Надо сказать,

что многие образцовые постройки после экспозиций выставок продавались, перевозились в различные уголки России и начинали использоваться там по своему назначению.

На выставке впервые появились многочисленные самостоятельные частные павильоны, в которых ярко проявился рекламный характер, присущий выставочной архитектуре. Эти небольшие деревянные сооружения, построенные в основном московскими купцами, были декорированы в народном русском стиле. Они представляют исторический интерес как первый опыт частной выставочной архитектуры. Эти постройки в дальнейшем сыграют значительную роль в общем стилевом и пространственном решении выставочных комплексов дореволюционной России [4, с. 155–205].

Публику также привлекал специальный железнодорожный отдел, разместившийся на набережной Москвы-реки. Для его устройства проложили железнодорожную ветку и выстроили специальные здания, среди которых выделялся павильон-навес, перекрытый большепролетной деревянной арочной конструкцией. На территории отдела экспонировались паровозы, различные типы вагонов, образцовое станционное хозяйство. На набережной Москвы-реки рядом с морским павильоном соорудили в натуральную величину носовую и центральную части корвета с мачтами и полной такелажной оснасткой.

Большой общественный резонанс вызвала организация развлекательной зоны «Отдел попечения о нравственном улучшении рабочих» на Варваринской площади, ставшей местом народных гуляний. Здесь по проекту архитектора В. А. Гартмана был построен знаменитый Народный театр на 2000 мест. Своеобразное планировочное решение повлияло и на объемно-пространственную композицию всего здания. Народные лубочные мотивы фасада вполне подходили к характеру временного деревянного сооружения на импровизированной ярмарочной площади. Здание полностью возвели из легких и удобных для перевозки деревянных конструкций. Такого рода сборные театры еще не были известны в мире. На Всемирной выставке 1873 г. в Вене проект театра удостоился золотой медали [6, с. 26].

Выставка проходила с 30 мая по 1 сентября 1872 г. За это время ее посетили 750 тысяч человек. На протяжении всего этого периода издавалась ежедневная газета «Вестник Московской политехнической выставки», подробно освещавшая ее хронику и цели [1]. Павильонная система планировки Политехнической выставки, впервые примененная в таких значительных масштабах, научно продуманный тематический план экспозиции выдвинули Политехническую выставку 1872 г. в число передовых примеров подобного рода не только в России, но и в мировой практике. Экспонаты этой выставки послужили основой для создания в Москве Исторического и Политехнического музеев. Выставка оказала влияние и на развитие городского общественного транспорта: в рамках ее проведения была сооружена первая линия уличного рельсового транспорта – конки по маршруту Красная площадь – Смоленский вокзал (Иверские ворота – Тверская застава). Выставка положила начало реконструкции центра Москвы [2, с. 26].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Стасов В. В. в своей статье «Художественные заметки о Политехнической выставке в Москве» называет Ропета автором ботанического павильона. Однако главный архитектор выставки Д. Н. Чичагов в статье «Размещение выставки» (Вестник Московской политехнической выставки, № 31) назвал автором павильона архитектора Харламова. Возможно, Харламов реализовал проект Ропета. По проектам Ропета построены павильоны России на Всемирных выставках в Париже 1878 г. и в Чикаго 1893 г., на Международной выставке в Копенгагене в 1888 г., павильон садоводства на Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде и т. д.

² В 1959 г. в Сокольниках для проведения американской национальной выставки «Промышленная продукция США» возвели павильон (№ 2), который повторяет этот композиционный прием. Павильон сохранился до наших дней.

³ На Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке 1923 г. в Москве образцовые постройки для села были представлены в отделе «Старая и новая деревня», а на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1939 г. экспонировались в разделе «Новое в деревне».

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Вестник Московской политехнической выставки / Издатель-редактор С. П. Яковлев. 1872. Москва. Ежедневно. (№ 1–153).
2. Кириченко Е. И. Москва на рубеже столетий. М. : Стройиздат, 1977.
3. Листов В. А. Ипполит Монигетти. Л. : Стройиздат, 1976.
4. Никитин Ю. А. Выставочная архитектура России XIX – начала XX века. СПб. : Коло, 2014. 416 с.; ил.
5. Политехническая выставка 1872 года // Российская мануфактурная выставка. СПб., 1870, № 3 (9 мая).
6. Собко Н. Виктор Александрович Гартман, архитектор. Биография и каталог всех произведений его. СПб. : тип. Имп. Акад. наук, 1874.
7. Стасов В. В. Художественные заметки о Политехнической выставке в Москве // Собрание сочинений В. В. Стасова. 1847–1886 : в 4 т. Т. 1 : Художественные статьи. СПб. : тип. М. М. Стасюлевича, 1894. С. 355–388.



3. Павильон отдела ботаники и садоводства
в Александровском саду. Арх. И. П. Ропе



4. Исторический музей военного отдела в Кремле.
Арх. В. А. Гартман



5. Павильоны архитектурного отдела
в Александровском саду



6. Народный театр на Варваринской площади.
Арх. В. А. Гартман

Исполнение частных заказов учениками батального класса Императорской академии художеств в XIX веке. К постановке проблемы

В статье рассмотрены картины А. Е. Коцебу, написанные в годы его обучения в Императорской академии художеств в качестве учебных работ, но предназначенные для частных лиц, а также сделано предположение о том, что практика выполнения учениками частных заказов могла быть распространена более широко.

Ключевые слова: русская батальная живопись XIX в.; батальный класс Академии художеств в Санкт-Петербурге; А. Е. Коцебу; А. И. Зауервейд, А. Г. Щербатов, К. Ф. Толь, И. Д. Скобелев

Dmitry Lyubin

Execution of Private Commissions by Students of the Battle Class Painting of the Imperial Academy of Arts in the 19th Century. Problem Statement

The article considers the paintings by A. E. Kotzebue, made during the years of his studies at the Imperial Academy of Arts as educational works, but being intended for private persons. The author suggested that the practice of students working on private commissions could be rather common.

Keywords: Russian battle painting of the 19th century; battle class of the Academy of Arts in St Petersburg; A. Kotzebue; A. Sauerweid; A. Shcherbatov; K. Tol; I. Skobelev

Изучение раннего творчества А. Е. Коцебу [14] (впоследствии одного из главных представителей отечественной батальной живописи XIX в.) ставит перед исследователем важный вопрос: существовала ли в Императорской академии художеств в середине позапрошлого столетия практика написания учениками батального класса картин по частным заказам? Дать однозначный ответ на него сложно, поскольку подобные случаи не находили отражения в официальных документах, относящихся к деятельности академического Совета, и сведения о них обнаруживаются эпизодически – в архивах, инвентарных книгах музеев и т. д. – говорить о некоей системе на данном этапе не представляется возможным. Основная задача статьи заключается в том, чтобы привлечь внимание к явлению и представить пример исполнения частных заказов молодым баталистом в годы обучения в Академии в середине XIX в.

Александр Евстафьевич Коцебу (1815–1889) учился в Академии художеств в классе А. И. Зауервейда в 1837–1844 гг. Молодой художник, оставивший ради искусства карьеру гвардейского офицера, был одаренным и работоспособным учеником. Его успехи отмечены двумя серебряными и двумя золотыми медалями. За время обучения Коцебу создал около двух десятков картин – от скромной военно-жанровой сценки до масштабных композиций, воспроизводящих по большей части события войн с Наполеоном, а также эпизоды войн с Турцией и подавления Польского восстания в 1831 г. Несколько картин, заслуживших особое одобрение императора Николая I, поступили в Зимний дворец, но подавляющее большинство произведений молодого баталиста предназначались для частных лиц. В их числе и те работы, которые принесли ему большую серебряную и обе золотые медали и были написаны по программам, заданным академическим Советом.

Эти картины, созданные в 1839–1844 гг., были предназначены для видных русских военачальников: князя Алексея Григорьевича Щербатова (1776–1848), графа Карла Федоровича Толя (1777–1842) и Ивана Никитича Скобелева (1782–1849). Все трое имели чин генерала от инфантерии, Щербатов и Толь – звание генерал-адъютанта. В случае с К. Ф. Толем заказчиком выступали его

наследники: картины, посвященные графу, написаны после его смерти. Щербатов и Скобелев здоровствовали. Первый находился на военной службе, был шефом Костромского пехотного полка, с 1843 г. временно исполнял обязанности военного генерал-губернатора Москвы, с 1844 г. до самой смерти находился в должности московского градоначальника. Второй был комендантом Петропавловской крепости, с 1843 г. – шефом Рязанского пехотного полка и приобрел большую известность своими литературными сочинениями, которые он писал под псевдонимом «Русский инвалид» [22].

Хронология создания картин такова: в 1839–1841 гг. Коцебу разрабатывал сюжеты, связанные с эпизодами военной жизни князя Щербатова, в 1842 г. писал для генерала Скобелева, в 1843 и 1844 гг. – для семьи графа Толя. Число работ, исполненных для трех военачальников, существенно разнится. Более всего – восемь¹ – предназначались Щербатову, две – семье Толя, одна – Скобелеву. Отличается и размер картин: в «щербатовскую» серию входят небольшие вещи, в то время как остальные три произведения – весьма крупные работы. Почти все произведения находятся в собраниях российских музеев, местонахождение двух неизвестно. Рассмотрим подробнее их сюжеты и историю создания и бытования.

В 1839 г. Коцебу приступил к написанию серии картин, повествующих об эпизодах военной жизни А. Г. Щербатова. Работа над ними продолжалась три года: последняя картина написана в 1841 г. Обстоятельства создания серии неизвестны, но косвенные источники позволяют предположить, что в данном случае речь идет о крупном заказе, сделанном через Совет академии, либо (что менее вероятно) напрямую через А. И. Зауервейда. Молодой художник вряд ли мог самостоятельно общаться со Щербатовым как с заказчиком, очевидно, он получил указание от руководителя батального класса приступить к исполнению серии в качестве учебного задания. Такое предположение подтверждается тем фактом, что одна из картин – «Сражение при Лёвенберге» [15] – была представлена художником на академической выставке 1840 г. и принесла ему большую серебряную медаль².

Обстоятельством, побудившим Щербатова обратиться с идеей о создании серии картин, послужил новый этап его военной карьеры. Находившийся с 1835 г. в отставке, 24 апреля 1839 г. Алексей Григорьевич был вновь принят в службу и назначен шефом Костромского егерского полка. С этим полком была тесно связана судьба князя³, и он, очевидно, пожелал сделать полку подарок – серию картин, посвященных подвигам костромичей и их шефа. Подтверждение этого предположения содержится в обстоятельной «Истории 19-го пехотного Костромского полка от 1805 по 1900 г.», составленной офицером полка поручиком Владимиром Богдановичем [10]. В этом издании воспроизведены три из восьми картин кисти Коцебу, входящих в состав серии, и указано, что все они являются собственностью полка и находятся в его офицерском собрании [10, с. 298]. Об одной из картин – «Штурме крепости Рушук» – сказано не только, что она находится в собрании полка, но и что она была подарена полку князем Щербатовым [10, с. 286]. Учитывая, что картина входит в состав цикла, созданного в течение весьма непродолжительного времени, и принимая во внимание идентичные и по характеру, и по стилю пояснительные надписи на оборотах всех картин, полагаем, что и остальные произведения Коцебу были подарком Алексея Григорьевича своему полку.

Серия состоит по крайней мере из восьми картин. Семь из них находятся в собрании Государственного исторического музея в Москве, еще одна – в собрании Музея-панорамы «Бородинская битва» (также в Москве). Картины имеют горизонтальный формат и почти одинаковые размеры: около 44 см в высоту и от 60 до 62 в ширину. В них представлены наиболее значительные события военной жизни князя Щербатова. Их хронология охватывает период с 1806 по 1814 г. Семь из восьми картин посвящены эпизодам войн против Наполеона. Это сражение при Голымыне (1806), капитуляция Данцига (1807), взятие Брест-Литовска (1812), сражения при Кёнигсварте (1813) и Лёвенберге (1813), взятие города Линьи (1814) и сражение при Бриенне (1814). Одна из картин написана на сюжет Русско-турецкой войны 1806–1812 гг. В ней запечатлен

штурм крепости Рущук (1810). В процессе нашего исследования удалось уточнить ее название и датировку⁴.

Ход работы над серией в целом соответствует хронологии изображенных событий. Наиболее ранние сюжеты Коцебу запечатлел в первую очередь, наиболее поздние – позже остальных. Художник, очевидно, изначально знал все сюжеты, на которые ему надлежало писать картины, а это означает, что эпизоды жизни Щербатова планировалось увековечить именно серией. Основным источником для Коцебу должны были послужить воспоминания князя⁵, существовавшие до недавнего времени в виде рукописи⁶.

Работа над серией стала для Коцебу прекрасной возможностью развить навыки баталиста. Картины убедительно демонстрируют, как художник переходил от довольно простых композиций к более сложным, с течением времени исправляя недостатки своей кисти, как росло его понимание роли пейзажа. Повествования о сражениях становятся более содержательными от картины к картине, очевидно стремление автора показать представителей разных частей, участвовавших в боевых действиях, объединив их в общей сцене. Такой подход будет характерен для Коцебу и в дальнейшем. Далеко не во всех картинах на переднем плане изображена собственно схватка. Как правило, она показана в отдалении, так что зритель скорее имеет возможность внимательно рассмотреть стремящиеся в битву войска, которыми предводительствует главный герой серии – князь Щербатов, а не насладиться стихией боя. У переднего края картины Коцебу живописно размещает убитых и раненых – необходимый «баталический» стаффаж, тут и там лежат детали обмундирования, оружие и т. д.

Некоторые картины весьма схожи по своему характеру, например «Взятие Брест-Литовска» и «Сражение при Лёвенберге»: ни в одной, ни в другой собственно сражение не показано ни вблизи, ни вдали, но Коцебу достиг своей главной цели и убедительно представил Щербатова победителем. Близки по замыслу и по композиции «Взятие города Линьи» и «Сражение при Бриенне»⁷. Работа над картинами для А. Г. Щербатова подготовила Александра к исполнению программных произведений на малую и боль-

шую золотую медаль. Художник посвящал циклу все свое время. В 1841 г., продолжая работать над полотнами для Щербатова, он не писал картину по программе Совета, и лишь в 1842-м показал на выставке в Академии программную работу на малую золотую медаль.

Несомненной удачей Александра стала картина, созданная в 1842 г. вне программы и также показанная на академической выставке [13]. В «Указателе художественных произведений, выставленных в залах Императорской академии художеств», она названа «Полковник Скобелев в сражении при Реймсе в 1814 году спасает раненого генерала Сен-При» [24, с. 11]⁸. В отличие от большинства работ Коцебу, иллюстрирующих победы русских войск, сюжет этой картины восходит к сражению, в котором император французов разгромил русско-прусский отряд под командованием генерал-лейтенанта графа Э. Ф. Сен-При (1776–1814). Сражение состоялось 1/13 марта 1814 г. В настоящее время картина находится в собрании Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника и называется «Генерал Скобелев в бою»: с течением времени (вероятнее всего, уже в первые послереволюционные годы) название значительно изменилось и утратило конкретность⁹.

Картина Коцебу посвящена действиям первого батальона Рязанского пехотного полка, оказавшегося отрезанным от основных сил русского корпуса, с большими потерями пробившегося к своим и доставившего раненого Сен-При. Можно с уверенностью утверждать, что главным источником для Коцебу послужили воспоминания генерала И. Н. Скобелева, опубликованные в журнале «Славянин» в 1828 г. [18]. Кроме того, в 1838 г. в Санкт-Петербурге вышла книга Скобелева «Переписка и рассказы русского инвалида» [22]. Сочинение пользовалось большой популярностью, и в 1841 г., то есть тогда, когда Коцебу, скорее всего, начал работу над своей картиной, было переиздано. Важным источником должен был послужить труд А. И. Михайловского-Данилевского «Описание похода во Францию в 1814 году».

Картина, вероятнее всего, была написана специально для Скобелева и либо была ему поднесена, либо приобретена им.

На это указывает история бытования картины. Она поступила в собрание Рязанского музея-заповедника в августе 1922 г. из имения Зеленые, или Заборовские, Гаи Рязского уезда Рязанской губернии. Хозяйкой имения указана княгиня Н. Д. Белосельская-Белозерская, урожденная Строганова¹⁰. После революции октября 1917 г. семья эмигрировала из России, в 1922 г. было изъято имущество Спасо-Преображенской церкви и, очевидно, всей усадьбы. Тогда же картина Коцебу оказалась в музее. Можно с уверенностью утверждать, что картина поступила в собрание семьи вскоре после академической выставки 1842 г. Существовал и конкретный повод для ее создания – в 1842 г. Скобелеву исполнилось шестьдесят лет, за свои заслуги он был награжден орденом Св. Александра Невского.

Две следующие работы посвящены К. Ф. Толю. В 1843 г. Коцебу написал картину на малую золотую медаль (прошлогодня попытка оказалась неудачной). Программа была задана на сюжет из недавней войны с Турцией. Надлежало изобразить «Сражение при Кулевче 1829 года» [20, с. 451]¹¹. К исполнению программы Совет допустил только Коцебу [3, л. 21–21 об.]. Толь, начальник штаба армии И. И. Дибича, в этом сражении командовал русскими войсками¹². За картину Коцебу был удостоен малой золотой медали¹³.

Под руководством Толя происходил и штурм Варшавы 26 августа 1831 г. Этот сюжет лег в основу картины, за которую Коцебу получил большую золотую медаль¹⁴. Сюжет имел сложную подоплеку, которая заключалась в непримиримом соперничестве основных действующих лиц этой истории – начальника штаба армии Толя и главнокомандующего фельдмаршала И. Ф. Паскевича – за славу покорителя Варшавы¹⁵. Оно разделило общественное мнение и нашло отражение в сочинениях обоих генералов, а также в трудах историков. Вполне вероятно, что Коцебу был знаком с дневником Толя [23], существовавшим в виде рукописи.

Местонахождение картины неизвестно, не обнаружены и ее воспроизведения. Возможно, однако, определить, что именно изобразил художник. Коцебу сумел избежать опасности оказаться вовлеченным в описанный выше конфликт, хотя представил цен-

тральным действующим лицом картины Толя. Описание академической выставки 1844 г. свидетельствует, что он воспроизвел события второго дня штурма¹⁶, когда войсками командовал именно Толь, и кроме того, в одном документе, датированном 1892 г., содержится описание того, что конкретно изобразил Коцебу: «Взятие Варшавы. Прондзинский предлагает условия сдачи начальнику штаба армии г. Толю» [1, л. 63]. Ничто не противоречит историческим событиям: как известно, контуженный Паскевич весь день находился вне поля боя.

«Сражение при Кулевче» и «Взятие Варшавы» оказались в семье графа Толя, скончавшегося двумя годами ранее. В отличие от «Кулевчи», обстоятельства поступления которой в собрание семьи неизвестны, о «Варшаве» сохранились документы. 19 февраля 1845 г. Коцебу, уже завершивший обучение, обратился в Совет академии с прошением: «Художник Коцебу имеет честь просить разрешения начальства на отправление из Академии картины его, представляющей взятие приступом города Варшавы и удостоенной Советом первой золотой медали. Картина сия заказана семейством покойного графа Толя» [6, л. 93]. 27 февраля 1845 г. Совет определил «выдать картину художнику Коцебу» [21, с. 30].

Мог ли Александр, приступая к исполнению программы, знать, для кого предназначалась эта работа (как и, вероятнее всего, «Сражение при Кулевче»)? Сюжеты картин, а также документы, раскрывающие историю их бытования, позволяют предположить, что члены семьи К. Ф. Толя могли проявить заинтересованность в создании этих работ, заданных Советом Коцебу в качестве программных. В этом случае их история схожа с другими его ранними работами, оказавшимися в собраниях князя Щербатова и генерала Скобелева. Почти полвека спустя, 10 февраля 1892 г., обе картины по высочайшему повелению купили «для Зимнего дворца» у графини Толя [1, л. 63]. В «Списке картин А. Е. Коцебу, находящихся в императорском Зимнем дворце», составленном А. И. Сомовым в 1903 г. [2, л. 51, 58–58 об., 59], указано, что их поместили в «5-й комнате от Александровского зала 1-й Западной половины», то есть в первом зале батальной живописи¹⁷.

В годы обучения Коцебу написал для частных лиц по крайней мере одиннадцать картин¹⁸. Это большая часть того, что художник создал за это время. Три из них принесли ему медали – серебряную и две золотых, в двух последних случаях для заказчиков предназначались программные произведения. На то, что Коцебу, учась в академии, работал над частными заказами, указал в 1858 г. В. Ф. Тимм в посвященной художнику статье в «Русском художественном листке»: «Будучи еще учеником Академии, он написал уже для князя Щербатова и графа Толля целый ряд картин, изображавших эпизоды из их военной жизни» [9, с. 4]. Тимм не упомянул картину для Скобелева, но главные ранние произведения Александра назвал. Как можно видеть, почти все они имели своего заказчика – и это были частные лица.

Современные исследователи не уделяли внимания этому обстоятельству [19], но отмечали, что молодые баталисты могли исполнять картины для императора. В частности, Е. А. Плюснина пишет: «Как один из этапов обучения Зауервейд ввел в обиход батального класса и совместную с учениками работу над высочайшими заказами; более того, некоторые из его подопечных самостоятельно выполняли картины для Зимнего дворца, которые им даже засчитывались в качестве программ» – и названы «Сражение при Кульме» Коцебу (не принесшее автору медали) и «Сражение при Фершампенуазе» Виллевалде (получившего за картину большую золотую медаль) [17, с. 44].

Как можно видеть, в случае А. Коцебу имела место и другая практика – исполнения частных заказов. Картины для частных лиц художник писал в рамках учебного процесса. К ним относятся и работы, созданные по программам на медали, и те, что созданы вне этих программ. Мастерство художника росло от произведения к произведению. Серия, посвященная князю Щербатову, демонстрирует развитие его навыков, выполненная позже картина для генерала Скобелева – качественно иная работа, написанная кистью уже более искусной. Та интенсивность, с которой Коцебу работал над порученными ему картинами, безусловно оказала самое положительное влияние на его профессиональное развитие.

Выявленные обстоятельства обучения Коцебу открывают перспективу для более широкого исследования. Остается открытым вопрос, насколько практика работы над частными заказами была распространена в батальном классе академии художеств – как во времена Зауервейда, так и позже, когда класс возглавлял Б. П. Виллевалде. Нельзя исключать, что она не получила широкого распространения, а может быть, и вовсе носила единичный характер. Вне зависимости от этого, картины, написанные Коцебу для частных заказчиков в академические годы – важная страница в истории батального класса в XIX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Одна картина повторена, притом, вероятно, самим А. Коцебу.

² 27 сентября 1840 г. в журнале Совета записано: «Записать в журнал настоящего собрания имена учеников, удостоившихся за представленные работы награды серебряными медалями. Первого достоинства... по живописи баталической: Александр Коцебу за картину, изображающую сражение при Лёвенберге» [8, л. 92 об.; 20, с. 406]. В «Книге о приходе, расходе и остатке золотых и серебряных медалей, выдаваемых Императорской академией художеств посторонним ученикам оной и другим лицам за художественные произведения с 1840 года» ошибочно указана другая дата назначения медали Коцебу – 29 сентября 1840 г. [7, л. 3].

³ Он лично сформировал его 29 августа 1805 г. как Костромской мушкетерский (с 1811 г. полк назывался Костромским пехотным), в 1806 г. был назначен его шефом и оставался им до 1814 г. В дальнейшем полк входил в состав соединений, которыми командовал Щербатов в эпоху Наполеоновских войн – вначале это была бригада в 18-й пехотной дивизии (1807), затем сама дивизия (1811) и в 1813 г. – 6-й пехотный корпус.

⁴ В Государственном историческом музее она хранится под названием «Взятие крепости Рушук», но турецкая крепость не была взята войсками Каменского той ночью. Изображен ее штурм, притом штурм неудачный и обошедшийся русским войскам, и в их числе Костромскому полку и его шефу Щербатову, получившему тяжелое ранение, очень дорого. В «Краткой истории 19-го пехотного Костромского полка...» работа Коцебу воспроизведена и подписана точно в соответствии с показанными в ней событиями: «Штурм кр.[епости] Рушука 22 июля 1810 г.». Со всей очевидностью, эта работа, как и остальные картины серии, написана

в 1839–1841 гг. (по учетным данным музея – в 1840-х гг.). Скорее всего, одновременно или вскоре после этого было написано ее повторение. Оно также находится в собрании Государственного исторического музея, имеет точно такие же размеры и с осторожностью приписывается Коцебу.

⁵ Щербатов стал писать мемуары по просьбе военного историка А. И. Михайловского-Данилевского, который использовал их, в частности, в работе над книгой «Описание второй войны императора Александра с Наполеоном» (1846). Она содержит многочисленные указания на «Записки» полководца. На рукописные «Записки» князя ссылался в 1900 г. и автор полковой истории Костромского полка В. Богданович [10, с. 288].

⁶ Относительно недавно эти записки изданы отдельной книгой [25].

⁷ Вернее было бы называть эту работу «Сражение при Ла-Ротьере», поскольку показано именно это событие. В названии тем не менее нет ошибки. Дело в том, что в русской мемуарной, а также военно-исторической литературе XIX столетия сражение при Ла-Ротьере нередко называется «сражением при Бриенне» с уточнением даты – 20 января по старому стилю – в отличие от предыдущего, состоявшегося под этим городом 17 января. Именно так – «Бриеннское сражение» – названа соответствующая глава и в воспоминаниях князя Щербатова, которым следовал Коцебу.

⁸ В описании выставки она именована иначе – «Подвиг полковника Скобелева под Реймсом и спасение раненного генерала Сен-При» [12, с. 9]. Расхождения в названии не меняют сути – изображен известный эпизод кампании 1814 г.

⁹ На подрамнике можно видеть и другие варианты названия: «Скобелев под Минском» и «Скобелев принимает командование». Оба не точны: в первом неверно указано место сражения, второе искажает суть происходящего.

¹⁰ Семье Строгановых имение принадлежало с 1830 г.: вначале герою картины Коцебу Ивану Никитичу, затем его сыну, генерал-лейтенанту Дмитрию Ивановичу (1821–1880), и сыну последнего, генералу от инфантерии Михаилу Дмитриевичу (1842–1882). М. Д. Скобелев похоронен в Спасо-Преображенской церкви в фамильном имении. После смерти Белого генерала имение Заборовские Гаи перешло к его сестре, Надежде Дмитриевне, в замужестве княгине Белосельской-Белозерской (1847–1920). В имении Надежда Дмитриевна открыла дом для солдат-инвалидов, где на ее средства содержалось несколько увечных воинов.

¹¹ «Представить тот момент, когда армия великого визиря, разбитая уже на всех пунктах, старается пробраться в горы. Поставленные на вы-

сотах две сильные батареи наши метким огнем своим приводят в совершенное замешательство турецкую конницу. Два только полка регулярной неприятельской пехоты оказывают еще некоторое сопротивление натиску батальонов Костромского полка. Взорванный в это время зарядный ящик производит замешательство и на этом пункте неприятельской позиции, и бегство делается общее. Главнокомандующему нашим войскам генерал-лейтенанту барону Толю представляют знатнейших турецких пленных и отбитые у неприятеля трофеи» [3, л. 15–15 об.]. Размер картины не был задан.

¹² Судить в общих чертах о «Сражении при Кулевче» можно по воспроизведению (к сожалению, не самого хорошего качества) картины в 14-м томе «Военной энциклопедии В. Ф. Новицкого [11].

¹³ «Список художникам и другим лицам, удостоенным к получению золотых и серебряных медалей за художественные произведения и рисование с натуры...». Фамилия Коцебу – третья в списке [4, л. 78].

¹⁴ В выписке из журнала Совета Академии от 29 марта и 7 апреля 1844 г. (статья 26) указано: «На текущий академический год задать программы для получения золотых медалей написать картины: первого достоинства... по живописи баталической взятие Варшавы, и позволить делать программы... Александру Коцебу» [5, л. 1–1 об.].

¹⁵ Официальным победителем поляков был назван Паскевич, получивший титул светлейшего князя Варшавского. В то же время в Санкт-Петербурге было распространено мнение, «будто фельдмаршал в самый день штурма решил двинуть войска благодаря только настойчивости гр. Толя» [26, с. 162] – то есть многие считали именно Толя покорителем Варшавы.

¹⁶ 29 сентября 1844 г. в Академии художеств открылась выставка. В списке представленных на ней работ числится и эта картина Коцебу: «Взятие приступом Варшавы в 1831 году 26 августа» [6, л. 15].

¹⁷ В инвентарную книгу Императорского Эрмитажа обе картины не были внесены. Размер их указан идентичным – 46×50 ½ вершков, что составляет 205×225 см. После того как экспозиция залов батальной живописи была демонтирована, обе работы были выданы из Эрмитажа и дальнейшая их судьба неизвестна.

¹⁸ Их могло быть больше, поскольку «Штурм крепости Рушук» изображен дважды (мы не знаем, правда, когда именно выполнено повторение, под вопросом и авторство Александра), а одна из самых ранних картин – «Генерал Бистром в сражении при Кульме» [16, с. 22] также могла предназначаться для семьи К. И. Бистрома.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. АГЭ (Архив Государственного Эрмитажа). Ф. 1. Оп. 5. 1892. Д. 21.
2. АГЭ. Ф. 1 Оп. 5 1903. Д. 21.
3. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 2729.
4. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 2773.
5. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 2848.
6. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 2908.
7. РГИА. Ф. 789. Оп. 19. Д. 727.
8. РГИА. Ф. 789. Оп. 19. Д. 1673.
9. А. Е. Коцебу // Русский художественный листок. 1858. № 10.
10. *Богданович В.* Краткая история 19-го пехотного Костромского полка с 1805 по 1900 г. – Житомир : Типография М. М. Катерберга, 1900.
11. Военная энциклопедия / под ред. В. Ф. Новицкого. СПб. : т-во И. Д. Сытина, 1911–1915. Т. 14. 1914.
12. *Каменский П. П.* Выставка произведений в 1842 году Императорской С.-Петербургской Академии художеств // Русский вестник. 1842. № 7–8.
13. *Любин Д. В.* Повесть об одном сражении. Картина А. Е. Коцебу «Генерал Скобелев в бою» из собрания Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника // Петербургские искусствоведческие тетради. – Вып. 64. СПб., 2021. С. 115–138.
14. *Любин Д. В.* «Сей молодой и достойный художник...». Годы обучения Александра Коцебу в Императорской академии художеств (1837–1844) // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 56: Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : С.-Петерб. акад. художеств, 2021. С. 75–86.
15. *Любин Д. В.* «Сражение при Лёвенберге» кисти Александра Коцебу из собрания Музея-панорамы «Бородинская битва». Уточнение атрибуции и история создания картины // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 60. СПб., 2020. С. 52–61.
16. *Менцов Н.* Выставка императорской академии художеств 1839 года. СПб. : [Б. и.], 1840.
17. *Плюснина Е. А.* Батальный класс Академии художеств второй половины XIX века : дис. ... канд. искусствоведения. 2005.
18. Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года // Славянин. 1828. Ч. 7. № 32. С. 191–204; № 33. С. 227–235.
19. *Садовень В. В.* Русские художники-баталисты XVIII–XIX веков. М. : Искусство, 1955.
20. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования / сост. и ред. П. Н. Петров. Ч. 2 : 1811–1843. СПб. : тип. комиссионера Императорской академии художеств Гогенфельдена и Ко, 1865. 464 с.
21. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования / сост. и ред. П. Н. Петров. Ч. 3 : 1852–1864 : ко дню празднования юбилея Академии. СПб. : тип. комиссионера Императорской академии художеств Гогенфельдена и Ко 1866. [6], 450 с.
22. *Скобелев И. Н.* Переписка и рассказы русского инвалида. СПб. : И. Бородин, 1838.
23. *Толь К. Ф.* Краткий дневник пребывания моего в действующей армии в Польскую войну 1831 года с прибытия к оной фельдмаршала графа Паскевича-Эриванского. М. : О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1867.
24. Указатель художественных произведений, выставленных в залах Императорской академии художеств. СПб. : Галерея Лемерсье, 1842.
25. *Щербатов А. Г.* Мои воспоминания / вступ. ст. и коммент. О. И. Киянской, подгот. текста А. А. Ширяевой. СПб. : Нестор-История, 2006.
26. *Щербатов А. П.* Генерал-фельдмаршал князь Паскевич: его жизнь и деятельность. Т. 4. СПб., : тип. лит. Р. Голике, 1894.

**Атрибуция
портрета молодого человека
кисти А. В. Маковского
из Государственного музея истории
Санкт-Петербурга**

Статья посвящена изучению портрета кисти А. В. Маковского из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга и установлению личности изображенного. Автор доказывает, что на портрете родной брат художника Константин Владимирович Маковский, в будущем известный архитектор, сыгравший заметную роль в создании архитектурного облика нашего города.

Ключевые слова: атрибуция; портрет; семья Маковских; К. В. Маковский

Elena Nesterova

**Attribution of the Young Man's Portrait
Painted by Alexander Makovsky
from the State Museum of History
of St Petersburg**

The article is devoted to the attribution of the portrait made by Alexander Makovsky. The author proves the sitter to be Konstantin Makovsky, the youngest son of the famous genre painter and blood brother of Alexander Makovsky, a well-known architect in the future, who played a significant role in creating the architectural appearance of our city.

Keywords: attribution; portrait; Makovsky family; Konstantin Vladimirovich Makovsky

В Государственном музее истории Санкт-Петербурга хранится эффектный и представительный портрет молодого человека (холст, масло, 107,2×80,6). Юноша присел на стул в непринужденной позе, с зажатой в пальцах правой руки сигариллой и небрежно засунутой в карман левой рукой. Приятный внешне, с ухоженными руками и маникюром, в темном жилете, из кармана которого свисает золотая цепочка от часов, пиджаке, чей теплый черный цвет контрастирует с белым холодным оттенком манжет и воротника рубашки, в галстук, модных полосатых брюках, он выглядит импозантным и уверенным в себе. Портрет имеет подпись и дату: «А. Маковский 1892». Как авторство, так и дата изображения не вызывают сомнений в подлинности.

Портрет поступил в музей от потомков художника в 1968 г. и числился в инвентаре как «Портрет Ю. Маковского». С этим названием картина была воспроизведена в альбоме-каталоге «Живописный портрет XVIII – начала XX века в собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга» [2, с. 98] и вошла в государственный каталог музейного фонда страны. Однако в известной династии Маковских, где буквально все ее члены имели отношение к искусству, не было мужчин с таким инициалом имени, что заставило внимательно взглядеться в изображение и предпринять попытку новой атрибуции.

Наталья Константиновна Маковская¹, из наследия которой происходит портрет, приходилась родной племянницей его автору, Александру Владимировичу Маковскому (1869–1924), что давало определенные гарантии и надежду правильно определить, кто же послужил моделью для портрета. Да и фамильное сходство в чертах лица изображенного с членами семейства Маковских читалось очень явственно. Человек на портрете, несомненно, принадлежал этой фамилии. Достаточно сравнить его внешность с лицом на автопортрете Александра Маковского, исполненном спустя три года, в 1895 г. (частное собрание). Форма головы, ушей, носа, цвет и фактура волос очень похожи, модная на рубеже веков страсть к курению у этих молодых людей тоже общая. Художественные задачи решаются схоже в обоих произведениях. Они достаточно

крупного формата, созданные образы по-мужски сдержанны, отвечают классической традиции, сохранявшейся в реалистическом портрете второй половины XIX столетия. Эти полотна хорошо соотносятся друг с другом и могли бы висеть рядом, на одной стене (ил. 1, 2).

Кем же является этот еще очень молодой, но старающийся казаться взрослым юноша на загадочном портрете? Опираясь на имеющуюся дату – 1892 г., сравнив с известными портретами всех членов семьи Маковских, мы пришли к выводу, что на полотне изображен Константин Владимирович Маковский (1871–1926), младший сын «столпа передвижничества» Владимира Егоровича Маковского и родной брат автора произведения Александра Владимировича. Константин Владимирович Маковский является отцом дарительницы портрета, и трудно предположить, что прежняя владелица не знала, кто на нем изображен. Возможно, какая-то ошибка произошла в процессе его передачи на музейное хранение. Скорее всего, буквы «К» и «Ю» были перепутаны или, точнее, при оформлении документов из-за особенностей почерка бывшей хозяйки произведения инициал оказался прочтен неправильно.

Портрет создавался еще очень молодым живописцем, но это отнюдь не умаляет его профессиональных качеств и, безусловно, высокого уровня исполнения работы. Автору, Александру Маковскому, на тот момент двадцать три, он всего на два года старше позировавшего ему брата. К этому моменту Александр уже окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где учился у И. М. Прянишникова, В. Д. Поленова, а также у своего отца В. Е. Маковского. Позади два года стажировки во Франции в мастерской Фернана Кормона. Портрет был написан после возвращения из Парижа, где, помимо знакомства с французской живописью, всегда отмечавшейся русскими мастерами за высокие живописные достоинства, Александр Маковский тесно общался со своим дядей Константином Егоровичем Маковским, имевшим там мастерскую для работы в осенне-зимний период, когда в Петербурге было мало света и солнца. Парижский шик, виртуозность кисти, декоративность колорита, к которым в это

время начинает тяготеть Александр Маковский, его особый интерес к портрету демонстрируют увлечение живописью родного дяди на этом этапе творческого развития даже в большей степени, чем искусством французов, к которым он приехал учиться. Темный красновато-коричневый, будто мерцающий фон, который мягко оттеняет фигуру молодого человека, обогащая колористическое звучание портрета, явно навеян живописными приемами Константина Маковского.

В Государственном Русском музее хранится другой портрет Константина Владимировича, исполненный в 1886 г. его отцом В. Е. Маковским (ил. 3). Хотя на нем модель на шесть лет младше, чем на портрете А. В. Маковского из Музея истории Санкт-Петербурга, нет никаких сомнений в том, что на обоих изображен один и тот же юноша. Правда, если отец видит в нем еще почти мальчика, постепенно взрослеющего на его глазах, то на портрете, исполненном старшим братом, Константин чувствует себя совсем взрослым, и это подчеркивают его франтоватый внешний вид, поза и аксессуары. Волнистые волосы и характер прически, пухлые губы, прямой нос при этом хорошо узнаются. Владимир Маковский ставил перед собой задачу исполнить портретный этюд, что подчеркнуто небольшими размерами изображения (24×19). Художник зафиксировал состояние модели в конкретный момент, он передал живой и заинтересованный взгляд мальчика, скрытую энергию напряженного тела. Александр Маковский пишет портрет-картину (107,2×80,6), где запечатлен представитель новой эпохи – Серебряного века. Образ получился несколько меланхоличный, расслабленный, чуть загадочный. Юноша о чем-то задумался, он смотрит прямо на зрителя, но при этом, кажется, глубоко погружен в себя. Он еще не знает, что ждет его впереди.

В 1892-м, когда был исполнен портрет, Константину Владимировичу исполнился 21 год. Это был важный этап в его биографии. Он, как ранее старший брат, поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончит с малой серебряной медалью в 1895 г., после чего продолжит обучение в Высшем художественном училище при Императорской академии художеств,

но не на живописном, а на архитектурном отделении. Дальнейшее становление будущего архитектора пойдет достаточно успешно. В 1897 г. «за отличные познания в искусстве и науках» он был «удостоен звания художника-архитектора... с присвоением... права на чин X класса при поступлении на государственную службу и с предоставлением постройки» [1, л. 8 об.]. Константин Владимирович дважды получал правительственные награды: орден Св. Станислава III степени в 1905 г. и орден Св. Анны III степени в 1912 г., имел чин статского советника. В 1898 г. К. В. Маковский был причислен к канцелярии обер-прокурора Священного синода сверх штата и в 1901–1903 гг. работал над проектом постройки Черниговской духовной семинарии. Практически одновременно (в 1901 г.) он начал преподавать в Институте гражданских инженеров императора Николая I, а в 1914-м назначен архитектором Исаакиевского кафедрального собора. К. В. Маковский много проектировал и строил в Петербурге–Петрограде. Это детский приют на станции Разлив, клиника детских болезней при Петропавловской больнице (набережная реки Карповки, 4), приют для женщин в память И. П. Лесникова на улице Союза Печатников, 26 (левый корпус), клиника внутренних болезней имени А. В. Кокорева при Женском медицинском институте на улице Льва Толстого, 6 (дворовый корпус), ряд доходных домов. В советскую эпоху в 1924–1926 гг. К. В. Маковский работал на Волховстрое.

Жизнь героя портрета оказалась сравнительно недолгой, к тому же пришлось на непростое время в истории нашей страны, но тем не менее Константин Владимирович смог реализоваться в профессии как архитектор, значимый для нашего города. Он уверенно поддержал традиции и высокий уровень творческих достижений своей фамилии. На портрете кисти старшего брата Александра Маковского К. В. Маковский изображен в начале жизненного и творческого пути. Его образ лишен глубинного психологизма, он скорее типичен, чем остро индивидуален, но зато при взгляде на изображение хорошо чувствуется дух времени, эпоха, которую по-своему представляли как автор произведения, так и его модель. Прodelанная атрибуция дает возможность обогатить музейную

информацию и экспонировать портрет, вписав его в историю династии художников Маковских и культурную жизнь Петербурга–Петрограда–Ленинграда.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ **Н. К. Маковская** (1903–1968) – искусствовед, художник-реставратор. В 1928–1938 гг. работала реставратором в Государственном Русском музее, участвовала в экспедиции по копированию фресок Дионисия в Ферапонтовом монастыре. После Великой Отечественной войны руководила живописно-реставрационной мастерской в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина [3, с. 230].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГИА. Ф. 797. Оп.69, отд. 1, ст. 1, 1899. Ед. хр. 40 б. Канцелярия обер-прокурора Синода.
2. Живописный портрет XVIII – начала XX века в собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга : альбом-каталог. СПб. : [б. и.], 2005.
3. Художники Маковские : альбом / авт. вступ. ст. П. Климов ; сост. каталога и биографий Н. В. Большакова. СПб. : Palace Edition-Graficart, 2008. (Альманах / Русский музей; вып. 216.)



1. А. В. Маковский. Портрет К. В. Маковского. 1892. Холст, масло. 107,2×80,6. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Ранее считался портретом Ю. Маковского



2. А. В. Маковский. Автопортрет. 1895. Холст, масло. 120×85. Частное собрание



З. В. Е. Маковский. Портрет К. В. Маковского, младшего сына художника. 1896. Дерево, масло. 24×19. Государственный Русский музей

Экспрессионизм как большой стиль в отечественной живописи первой половины XX века

Попытка сформулировать новое прочтение процесса стилесложения русской живописи 1900-х–1930-х гг. сквозь призму экспрессионизма сегодня представляется чрезвычайно важным, так же как и проследить экспрессионистическую линию развития русского искусства в XX в. Она обнаруживает себя не только в первой, но и во второй половине столетия в произведениях официального и неофициального искусства, а при ближайшем рассмотрении оказывается тесно связанной с судьбой развития отечественного и европейского изобразительного искусства вплоть до настоящего времени. Поэтому экспрессионизм может претендовать на роль большого стиля в искусстве XX в.

Ключевые слова: экспрессионизм; русский экспрессионизм; стилесложение; стиль; большой стиль; отечественная живопись XX в.; отечественное искусство XX в.

Elena Turchinskaya

Expressionism as a Grand Style in Russian Art of the First Half of the 20th Century

An attempt to formulate a new interpretation of the process of style development in the Russian painting of the 1900s – 1930s through the prism of expressionism is extremely important, as well as to trace the expressionistic line of development of Russian art in the 20th century. It reveals itself not only in the first, but also in the second half of the century in the works of official and unofficial art, and on closer examination it turns out to be closely related

to the fate of the development of domestic and European fine art up to the present time. Therefore, expressionism can claim to be a grand style in the art of the 20th century.

Keywords: expressionism; Russian expressionism; style developing; style; grand style; Russian painting of the 20th century; Russian art of the 20th century

Современный взгляд позволяет увидеть в перспективе истории искусства первой половины XX в. типологические черты экспрессионизма в русском авангардном движении, как его национальные особенности, так и черты, свойственные ему в целом. Элементы экспрессионистического стиля были (и остаются до сих пор) присущими живописному искусству не только первой половины, но и всему XX в., в стилевом многообразии изобразительного искусства они доминировали и продолжают доминировать. Тем не менее в настоящее время экспрессионизм преимущественно трактуется как стилевое направление. «Если попытаться выявить доминанты пластического мышления в истории искусства, то таковыми, конечно же, будут большие мировые стили и художественные направления – барокко, классицизм, романтизм, реализм, импрессионизм, экспрессионизм, кубизм» [11, с. 31]. Но существуют и другие точки зрения на природу экспрессионизма, например, представление об экспрессионизме как большом стиле. «Поздний символизм и, казалось бы, давным-давно исчерпанный натурализм, акмеизм, эго- и кубофутуризм, имажинизм, дадаизм, сюрреализм – все эти течения вобрал в себя экспрессионизм, став единым и единственно мощным литературно-художественным движением первой трети века» [22, с. 6]. Но подобная точка зрения свойственна в большей степени литературоведам. В области изобразительного искусства единого мнения на этот счет до сих пор не сложилось: экспрессионизм в отечественной живописи чаще всего трактуется либо как направление «со сдвигом... в сторону Германии» [12, с. 84], либо его существование в России вовсе отрицается. И только в прозрениях Н. Н. Пунина о положении дел в отечественном искусстве начала 1910-х гг. мы встречаемся с такой мыслью: «Тогда мы еще не знали, что футуризм – только направление и что все, стремившиеся

туда, в конце концов попадали в экспрессионизм» [12, с. 80–81]. И в 1960-е гг. Д. В. Сарабьянов, который раньше других авторов начал анализировать экспрессионизм в системе «экспрессионизм–примитивизм», говорил, что «русскую живопись 1910-х гг. можно разделить на две тенденции: одна так или иначе тяготела к экспрессионистической концепции творчества, хотя проявления этой концепции были весьма разнообразны; другая шла через кубизм»; в свою очередь, кубистические принципы соединялись с примитивизмом, «который в конечном счете был вариантом экспрессионистической концепции творчества» [14, с. 152].

Большие стили носят наднациональный характер, охватывают не только разные виды искусства, но и разные области человеческой деятельности. Экспрессионизм, сначала в форме чисто художественного движения, и притом исключительно живописного, принял к концу 1910-х гг. форму культурной системы, претендующей на свое особое и самостоятельное, всеохватывающее мировоззрение. В это время появляется экспрессионизм музыкальный, литературный, философский, архитектурный. Сам факт, что через экспрессионизм прошли практически все русские художники первой половины XX в., свидетельствует о масштабе его влияния. И при всей многовариантности проявлений тем не менее он выступает как большой стиль с характерными для него признаками: универсальности, всеобщности и, конечно, национальными особенностями. При этом не важно, как экспрессионизм называется сегодня в разных странах: фовизм, примитивизм, дадаизм, сюрреализм и т. д., – важен сам факт его существования. Поэтому мы будем называть экспрессионизм термином, утвердившимся в XX в.

Художественный стиль – это феномен, способный быть манифестацией общих тенденций культуры как целого. Каждая эпоха опредмечивает себя в стиле, предстает только с ей присущей иерархией ценностей. Отмечая господство в исторической эпохе того или иного стиля, мы тем самым фиксируем наличие в ней особых формообразующий начал, которые существуют в культуре еще до момента рождения произведения искусства и вторжение

которых способно определять характер его выразительности. То есть историко-культурная сила влияния художественного стиля такова, что зачастую не столько стиль принадлежит художнику, сколько художник ему: власть созидательного потенциала стиля проникает изподволь, рассеяна в интенциях исторического сознания эпохи.

Если экспрессионизм претендует быть большим стилем, то он должен обладать определенными родовыми свойствами, которые не обязывают к конкретной художественно-стилевой общности, но эта общность существует и допускает разнообразие внутри себя. Таковыми признаками экспрессионизма являются:

– Экспрессивность. Экспрессионизм был самым ранним – уже с конца XIX в. – проявлением резкого усиления выразительности искусства, ставшей одной из основных характеристик художественного процесса XX в. и проявившейся в творчестве таких художников, как Ван Гог, Э. Мунк, О. Кокошка, Э. Шилле, Д. Энсор, М. Врубель, Н. Ге и др. В экспрессионизме изобразительность заменяется выразительностью, то есть экспрессионистическое произведение искусства качественно изменяется, усиливается его образность и эмоциональная окрашенность. (В таком контексте произведение классического искусства воспринимается нейтральным – «как видим».) Экспрессивные реакции являются внешним проявлением эмоций и чувств человека, они использовались в искусстве всегда в мимике, пантомимике и жестах героев картин. И в самом широком смысле экспрессионизм – это такая форма искусства, в которой осуществляется поворот от идеала изображения действительности к идеалу предельного выражения. Кроме чувства страха, который преследовал в начале века «голого человека на голой земле», существование в экстремальной ситуации всегда связано с высочайшим напряжением духа. Потому экспрессионизм – это не просто «искусство кричать» [21], но кричать и от ужаса, и от восторга. Таким образом, экспрессионизм принес с собой резко выраженные приемы и средства воплощения умонастроения, основанные на подчеркнутой экспрессивности творческого акта: свободу творчества, полное игнорирование на-

турной формы, что, в свою очередь, приводило к расширению выразительных возможностей самой живописи.

– Абстрагирование (концептуальность). «В них (произведениях экспрессионистов. – *Е. Т.*) всегда есть второй план – эмоциональный подтекст вещи, который может в соответствии с субъективным произволом автора толковаться как символ или как сверхчувственное, „метафизическое“ содержание» [25, с. 18–19]. Подобная нагруженность произведений художников-экспрессионистов метафизическими идеями демонстрирует интерес экспрессионизма к скрытой сущности (но сущности действительности). Абстрагирование мотивировано попыткой увидеть во всем тленном, временном (явления природы, человеческая жизнь, исторические события) символы и знаки вечного, духовного, божественного [6, с. 102], вневременного. Среди всех художественных направлений начала XX в. экспрессионизм наиболее трагичен, так как он всегда направлен на утверждение идеала, на недостижимый абсолют. «Добро для него остается добром, зло – злом, поиски истины – высшей целью» [19, с. 84], потому экспрессионизм – единственное из авангардных направлений, сохранявшее, несмотря ни на что, веру в светлое будущее. Конкретный факт действительности рассматривается автором экспрессионистического произведения как проявление общих законов бытия (глубинное смотрение). Прозаичность бытия становится декорацией для мировых потрясений, бытовые ситуации служат сценой для изображения мировой скорби. При этом бытие видится целостным единством внешнего и сущностного, поэтому действительность выступает «воплощенным парадоксом» (как говорили русские религиозные философы, выступает «во всей полноте своего бытия») [7]. Такое стремление к «полноте жизни», свойственное только отечественному экспрессионизму, придавало экспрессионистической тенденции в русском искусстве более сложную природу.

– Максимальная субъективность. Субъективизация реальности (предельная) – еще одно качество, на котором возникает экспрессионизм. Происходит рождение феномена рефлексии. Экспрессия, о которой речь шла выше, есть проявление чувств,

настроений, мыслей, неповторимых свойств каждого человека, его бытия здесь и сейчас, то есть экзистенции. При этом не существует экспрессия без экзистенции или экзистенция без экспрессии, и по этой причине каждый художник становится «стихийным» экзистенциалистом [5, с. 13]. Ни одну из философских доктрин рубежа XIX–XX вв. нельзя назвать непосредственной вдохновительницей стиля, но практически нет ни одной концепции, которая не получила бы резонанс в искусстве экспрессионизма. Тем не менее существенную роль в его появлении сыграли феноменология Э. Гуссерля и русская религиозная философия, особенно в ее экзистенциально-религиозном варианте, где искусство толкуется как способ переживания. Именно в искусстве, по мнению философов, происходит страстная драматическая, отчаянная встреча мира и человека, его катастрофическое столкновение с реальностью, выраженное в художественных образах и символах. Подчеркнутая субъективность творческого акта в этом случае необходима, так как только при этом условии индивидуальный стиль является самоидентификацией субъекта культуры как со-участника в процессе духовного творения в мире, культуре, в собственном осуществлении. Таким образом, экспрессионизм надо рассматривать с точки зрения внутреннего пафоса, который и превращает его в некое целостное движение всего европейского искусства. Так экспрессионизм выражал тревогу за судьбу человека.

– Динамизм формы. Этот признак – самый важный в экспрессионистическом пластическом языке. Это и есть пластически выраженная деструкция по отношению к видимому. Как показало последующее развитие русского футуризма, художников интересовало движение, но не во времени в протяженном пространстве (итальянский футуризм), а движение как признак постоянно изменяющегося мира, движение как форма жизни («мировой жизненный поток»). Именно из этого интереса происходит лучизм Ларионова, произведения Матюшина, Кандинского и т. д. Передача беспокойства времени через беспокойство формы. При этом экспрессионизм настаивает на предельной, безмерной выразительности (преувеличении). Ведь он возникает в условиях, которые

в экзистенциализме называются «пограничными ситуациями», когда надо переступить через «нормальное» состояние. Поэтика экспрессионизма рождается тогда, когда классическая художественная форма «не работает», оказывается слишком эпически спокойной, эстетически созерцательной. Экспрессионизм там, где безмерность энергетики творческого процесса выходит за пределы формы. Такая страстность присуща не только отдельным художникам, она сродни мироощущению русского народа с его тягой не только к опыту чувственному, но и к высшим его формам.

– Произвольное отношение к объекту изображения. По Винкельману, существуют «правильные» и «неправильные» стили. «Неправильным» стилем было Средневековье с искаженными формами и пропорциями, барокко. Экспрессионизм, в соответствии с теорией Винкельмана, был бы тоже «неправильным» стилем, так как его конструктивный принцип по отношению к классическому искусству это деструкция. То есть «непредметно оно [изображение] по отношению предметного в традиционном чувственно-вещественном понимании этого слова (только видимое)» [25, с. 147]. Поэтому можно сказать, что экспрессионизм – это относительная «непредметность» (а также и реалистичность). Это свойство экспрессионизма в настоящее время трактуется как «деформация» и прочитывается как основной признак экспрессионизма: «самое важное в объекте предельно заострялось, результатом чего был эффект специфического экспрессионистического искажения» [13, с. 37], которое можно обозначить как произвольное отношение к объекту изображения. Такой подход дает возможность не только исказить отображаемый объект, но и заменить на какой-либо другой, каковым тот изначально не является. Если на стадии фигуративного экспрессионизма эта особенность искажала реалистическое изображение, против которого новая живопись была агрессивно настроена, то позднее, на стадии беспредметности, объект стало возможно легко заменить знаком квадрата (Малевич), цветным пятном (Кандинский), условным знаком луча (Ларионов), а позже и на готовую вещь. Это уже не деформация, а замещение, имеющее другую природу существования.

– «Варварские краски». Выделение цвета и его активизация вели к усилению передачи психологического восприятия действительности и воздействия на зрителя. В восприятии живописного произведения начинает участвовать энергия цвета как самостоятельная единица. В этот период выработалось понимание цвета как самостоятельного средства воссоздания (и познания) жизни, что находит выход в «химических небесах» ярмарок Б. Кустодиева, «Смехе» Ф. Малявина, «Купании красного коня» К. Петрова-Водкина, восточных пейзажах М. Сарьяна, «ядовитых смесях» полотен Б. Григорьева и многих других.

Все вместе перечисленные признаки представляют некую целостность, которую и можно назвать экспрессионизмом. Более того, если рассмотреть признаки того или иного направления модернизма, то мы обнаружим в нем особенности, присущие экспрессионизму. Каждое из направлений модернизма разрабатывало возможности одного из художественных средств, так как именно начало XX в. было временем обособления всего того, из чего делается картина: линия, пятна, мазки, фактуры, в том числе вещи, ставшие красочным материалом, – всё становится живописным инструментарием. Игра с этими средствами в дальнейшем приводит к синтезу, конструированию картины как целого, в котором звучат все разобранные элементы на равных. Таким был путь к первоформе.

Итак, родовые свойства экспрессионизма становятся программными, складывается экспрессионистический стиль. Программа в целом выдвигается на первый план и становится стилеопределяющей. При этом она содержит самые общие задачи эпохи, так как футуристична по своей природе, то есть направлена на завтрашнее открытие. (Сарабьянов назвал это свойство «проектным мышлением» [15, с. 85].) Творческий акт истолковывается как равновеликий божественному, а художник как протестующий и юродствующий.

Специфика экспрессионизма в разных странах определялась не столько общественно-политической ситуацией, сколько особенностью национальных традиций и другими объективны-

ми и субъективными факторами культурной жизни прошлого и настоящего. Необходимо иметь в виду, что экспрессионизм социален, но аполитичен. Таким образом, экспрессионизм надо изучать исходя из национальных культурных традиций России, ее нравственной и духовной составляющих. И когда А. А. Асоян в статье «Русский экспрессионизм – фантом или реальность?» противопоставляет мировоззренческое различие немецких художников с криками ужаса и вселенским чувством страха перед грядущими переменами и русский авангард, связанный с русским космизмом, устремленностью в будущее, отрицая какую-либо родственность отечественного авангарда с немецкой практикой экспрессионизма [1, с. 28], то в данном случае мы как раз и имеем дело с его национальной интерпретацией. Именно художественная система экспрессионизма позволяла сохранить целостность мироощущения при «переломе времен». Национальный вариант целостности проявляли и немецкий экспрессионизм (через романтизм, примитивизм), фовизм и кубизм во Франции (через примитивизм, народное искусство, пусть африканское, но народное) и мексиканское монументальное искусство. Таким образом, в Европе (и не только) тоже был вариант этой целостности, выражающийся через свое, народное, неклассическое искусство, как правило средневековое.

В отечественной живописи просматриваются следующие стадии становления и развития экспрессионизма:

1. Протоэкспрессионизм (вторая половина 1890-х – начало 1900-х гг.). В изобразительном искусстве отмечается переход от модерна к модернизму. Он осуществляется легко и достаточно органично (через французский импрессионизм и постимпрессионизм, древнерусскую живопись, народное искусство, и не только отечественное). «Чужое» начинает играть роль источника вдохновения, импульса (Япония и Россия, Франция и Россия, Россия и Германия, Франция и Африка и т. п.). И несмотря на то, что решающее значение в характере интерпретации имеет своя (почвенная) культурная основа, внешние импульсы способны оказывать серьезное воздействие на стилеобразование. Происходит выход художника

за пределы своего культурного кода, используются средства, обретаемые за пределами этого кода, что расширяет и область применения стиля, способного к наведению мостов между странами, народами, культурами. Художников привлекали экспрессия, первобытная память, приближавшая к началу начал, складывается экспрессионистический идеал, представляющий не просто страдающего человека, но страдающего ради других, способного на самопожертвование – экзальтированного романтического героя. Так в зарождающемся новом отечественном искусстве на первый план выходит проблема душевной гармонии.

2. Стадия становления и формирования экспрессионизма в России (конец 1900-х – конец 1910-х гг.) распадается на две фазы: фигуративного («реалистичного», по определению Ларионова) экспрессионизма и беспредметного экспрессионизма, – которые можно определить по проявлению «внешней» и «внутренней» экспрессии соответственно.

Первая фаза. Фигуративный экспрессионизм. Все направления искусства эпохи находятся во взаимодействии и взаимопроникновении (примитивизм, фовизм, кубизм, футуризм, кубофутуризм, симультанизм, орфизм и др.). Они могут быть (и чаще всего) кратковременны, но действенны и значимы в ходе своего развития как один из основных его факторов. Самые активные процессы модернистского искусства происходят именно в пограничных зонах, где пересекаются и взаимодействуют различные тенденции. Но над всем – экспрессионизм. Экспрессионистическая тенденция преобладает и присутствует во всех направлениях [22] начиная с фигуративного экспрессионизма (а также фовизма, примитивизма), который уже был преображенной реальностью. Но даже в таком преображении в работах М. Ларионова, Н. Гончаровой и других был элемент творения нового мира. Художник наделял мир своей волей и не столько изображал, сколько выражал и познавал свою модель этой реальности.

Внимание многих художников к выразительным возможностям экспрессионизма свидетельствует об общей тенденции в отечественном изобразительном искусстве начала XX в. Витрины,

проститутки, красная трава и зеленое небо, экзотические танцовщицы, проповедники, агрессивные вещи, быт казарм, сцены больших городов, рабочие и сельские труженики... – такова иконография раннего экспрессионизма. Художники создавали образы-формулы и картины-метафоры, аллегории и притчи. Эстетическое кредо художников-экспрессионистов было сформулировано Д. Бурлюком в статье «„Дикие“ России»: отказ от академических правил и опора на «варварские» традиции (искусство Древнего Египта), свободный рисунок, совмещение ракурсов, закон колористического диссонанса и т. п. [2]. Так проявляется всепроникающий стиль. «Левые искали понимания у людей, неискушенных в сложившихся культурных ценностях, они вводили в свои работы черты низкой культуры для создания прямого диалога с человеком улицы» [16, с. 21]. В основе такого стиля лежит архетипическое как база образного видения мира. Именно эта особенность и делает его всепроникающим. Всё, что отрицалось как искусство до начала XX в., – древнерусская живопись, городской примитив, народное искусство (лубок, вывеска), позже первобытное искусство – начинает входить в историю искусства. Заимствованные мотивы в рамках символистской, позднее модернистской эстетики, интерпретируясь, начинают вживаться, перевоплощаться, и в результате рождается новое в искусстве.

Вторая фаза. Беспредметность. По мере развития фигуративная модель мира теряла черты внешнего сходства с формами жизни, но одновременно воспринимала от жизни ее законы и важнейшие онтологические принципы, на основе которых создавалась новая реальность. Такая реальность обладала свойствами концептуальности, так как рождалась интеллектуальными усилиями. Одновременно новое искусство обретало новое восприятие – умозрительность. Наиболее последовательно эта идея реализовывалась в творчестве Кандинского, Малевича, Ларионова и Татлина в их беспредметной живописи. Каждый из них создает свой мир, несопоставимый с миром действительности, каждый имеет свою концепцию и каждый пришел к ней путем художественного опыта и интеллектуальных усилий. Возникающие образы заключают в себе неизвестные до

того значения, смыслы, символы, а также служат основой новой стилистики. Рождается абстрактный экспрессионизм. В живописи происходит «выход за пределы себя и за пределы данного мира». При этом понятие красоты не исчезло, оно перешло в более высокий разряд существования и понимания. Открытие такого языка живописи происходит на протяжении 1910-х гг.: Кандинский, Ларионов, Малевич, Матюшин, Попова, Экстер, Розанова (беспредметные работы), Гончарова (также беспредметные работы), Филонов, Татлин, Родченко, Степанова, Д. Штеренберг. Выразительными средствами при этом служат предельная обобщенность, экономия художественных средств (первоформа), свет (воспринимаемый умозрительно в виде белого супрематического фона, белого листа бумаги или холста). Таким образом, мы отмечаем, что русская живопись развивается от многоцветья «декоративности» к свету как творящему началу. Именно в этой форме пластического мышления более всего проявляется национальная специфика искусства с его богоискательством и идеями человекообожения. Так через беспредметность – традицию русского авангардного движения – передавалась суть национального мироощущения. И экспрессионизм обретает универсальность и метод пластического воплощения.

3. Расцвет отечественного экспрессионизма. Конец 1910-х – 1920-е гг. Если в 1910-е гг. в отечественной живописи происходило завоевание экспрессионизмом новых областей искусства и он распространялся во всех течениях и направлениях русской живописи, то уже к началу 1920-х гг. «экспрессионизм... почти мода» [23, с. 125]. «... Экспрессионизм везде: в мышлении, искусстве, технике, быте, в походке, в жестике, в манере говорить, в обстрижке ногтей», – считает поэт-экспрессионист И. Соколов [цит. по: 18]. «Экспрессионизмом забиты все углы, художники набиты им, как куклы; даже конструктивизм становится экспрессивным» [12, с. 81]. Расцвет экспрессионизма и интерес к его изучению совпал с поисками «стиля пролетарского искусства». Нарком просвещения А. В. Луначарский пытался связать с революционной идеологией не только «пролетарское искусство», но и экспрессионизм,

что было не всегда плодотворно [10]. Тем не менее до середины 1930-х гг. экспрессионизм как стиль продолжает доминировать. «Экспрессионизмом больны многие мои современники, – писал теоретик Н. Пунин, – одни – бесспорно: Кандинский, Шагал, Филонов; теперь – Тышлер и Бабель; Пастернак, написавший „Детство Люверс“ – кусок жизни, равный прозе Лермонтова, всегда томился в горячке экспрессионизма; Мандельштам, когда он напрасно проходил свой „пастернаковский период“, экспрессионистичен Шкловский в традициях Розанова, ранний Маяковский-поэт, Мейерхольд, Эренбург, теперь еще Олеша; чем дальше, тем больше, многое в современной живописи, той, которая съедена литературой, налилось и набухло экспрессионистической кровью» [12, с. 84].

В последующие десятилетия, в 1930-е–1940-е гг., экспрессионизм продолжает доминировать скорее как мироощущение (поэтому нарастает экспрессия произведений), пропитанное настроениями созидания, индустриального строительства, а затем военного противостояния. В конце 1950-х гг. начинается вторая волна экспрессионизма.

Таким образом, самобытный русский экспрессионизм стал ориентиром не только для постфутуристического крыла творческой молодежи, но и для художников и писателей других школ и направлений, что значительно расширяло горизонты его распространения и влияния. Примерно такая же ситуация была и в европейской живописи: «...обозначая интернациональный характер того искусства, которое потом, в 1920-е гг., в лице представителей Парижской школы вберет в себя черты многих художественных направлений, но преобладающим будет все же экспрессионизм. То есть можно сказать, что экспрессионизм был универсальной тенденцией нового искусства, его блуждающий флюид обнаруживается в простом формально-стилистическом соотношении работ художников-модернистов, принадлежащих к разным направлениям и школам и совсем не обязательно знавших о творчестве друг друга» [4].

«Согласно классическому толкованию, стиль принадлежал к числу качественных характеристик культуры, служил одним из

ее нормативных регуляторов. Он толковался как форма встречи объективного, всеобщего с конкретно-предметным, как структура, придающая культуре единство, стабильность, определенность. В основе современной мировоззренческой картины находится не реконструкция объективной реальности, а рефлексия субъекта, осмысляющего бытие как собственную субъективную реальность, образованную взаимосотнесением множества индивидуальных и коллективных миров; суть постижения культуры выражается не объяснением, а пониманием, направленным не на поиск истины, а на поиск смыслов» [24, с. 5]. Таким образом, можно сказать, что экспрессионизм – это не стиль направления, а стиль эпохи, «как интуиция некой целостности, но не ее имя» [9, с. 329]. Стиль точно соответствует характеру самоидентификации субъекта культуры этой эпохи, то есть процессу разгадывания, но не разгадке, следовательно, он не может существовать в виде формулы, шифрового ключа. Интересно сравнить стиль барокко и экспрессионизм, так как у них много общего. Стиль эпохи экспрессионизма (как и барокко) можно охарактеризовать такими чертами, как метафоричность, артистичность (свобода творчества), остроумие (ирония), приверженность метаморфозам и игре, то есть чертами процессуальности, а не статичности и определенности формы. Эпоху экспрессионизма (как и барокко) можно считать культурой большого стиля – уникальной культурной целостностью, обладающей оригинальным смысловым полем и выраженным (хотя и не поименованным) характером субъекта – творца этой культуры. Точнее было бы сказать, что «эпоха экспрессионизма не обладает стилем, но явлена в стилевом образе» [24, с. 5]. Экспрессионизм, как и барокко, не мог быть рационально осознанным творческим ориентиром, он не сложился как код, формула, он не укладывался в систему правил, которому должен был следовать всякий участник культурного созидания. Различие заключается в том, что экспрессионизм предельно субъективен. Поэтому именно в экспрессионизме индивидуальность утверждала свою значимость тем, как она воспроизводила общий формализм, доводя его до эталонного совершенства (супрематизм Малевича). Личность, за-

нимающаяся творчеством, не скрывала свою индивидуальность, а ценила ее как возможный способ предъявления своей версии высшего смысла (отсюда алогизм, раскрывающий парадоксальную сущность искусства и обнаруживающий его связь с онтологическими закономерностями).

Большой стиль должен соответствовать различному содержанию. «...Стиль как особая художественная система, как особый системный способ художественной интерпретации объектов искусства тяготеет к универсальности. Каждый стиль стремится выразить своими средствами любое (доступное стилю) содержание и тем утвердить свою полноценность» [17, с. 34]. Благодаря особому мироощущению русский экспрессионизм обретает универсальность, явленную в художественной системе супрематизма Малевича или абстрактного экспрессионизма Кандинского, и полноту бытия – состояние, в котором ни одно измерение человеческой жизни не забыто. В русском мироощущении неустранимо чувство сопричастности человека и его внутреннего мира чему-то, что превышает способности людей и возможности конечного бытия, неустранимо ощущение того, что «мы в нашем бытии и через него непосредственно связаны с бытием как таковым, существуем в нем и обладаем им совершенно непосредственно – не через познающее сознание, а через первичное переживание». «Именно поэтому русская религиозная философия, питающаяся соками русского мироощущения, тяготеет к онтологизму, а не к той или иной форме субъективного идеализма» [3]. Синтетизм мировосприятия указывал на планетарность видения мира в системе «Бог – человек – общество» и резко отделял русское искусство от западноевропейского. Именно бытие в Боге – суть русской религиозности, которая определила философское решение темы бытия. Религиозный онтологизм стал основанием философского онтологизма и мироощущения художников. Это определило важнейшие аспекты их творчества: стремление к познанию богочеловеческого двуединства, принципов соборности, сформировало особый тип мышления, основанный на сотериологическом понимании человека – его жизни как совместного

богочеловеческого делания со стремлением к человекообожению (именно так понимали художники-авангардисты «нового человека»).

Возможно, смысл развития экспрессионизма как стиля заключен в потребности усвоить и объединить культуру трех континентов. «Все противоречия, все сложности и парадоксы эволюции выразились с пластической отчетливостью» [8, с. 62]. И экспрессионизм был проявлением исторического одиночества европейской цивилизации, которое было характерно и для Западной Европы (голый человек на голой земле), и для СССР (творение новой реальности – вперед в неизвестное).

В экспрессионизме мы имеем как модернистский, так и классический компонент модернизма. Отсюда рождается отношение к стилю как к формализованной программе художественной системы, то есть экспрессионизм можно рассматривать как методологическую основу авангардного искусства. Речь идет о постижении иных основ гармонии, а стиль выступает в ней как стилевая система. Но одновременно и как факт преемственности в истории искусства. Таким образом, можно предположить, что экспрессионизм является большим стилем, в тонкостях существования которого нам еще предстоит разобраться, так как процесс художественного стилесложения в отечественном изобразительном искусстве в первой половине XX в. выглядит как смена различных состояний экспрессионистического стиля. А экспрессионизм осмысливает себя прежде всего как предел возможностей субъективности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Асоян А. А. Русский экспрессионизм: фантом или реальность? // Культурология. Дайджест. 2014. № 1(68). М. : ИНИОН РАН, 2014. С. 27–41.
2. Бурлюк Д. «„Дикие“ России» // Кандинский Василий Васильевич. Жизнь и творчество. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/siniyvsadnik5.html> (дата обращения: 24.08.2019).
3. Дмитриев В. В. Проблемы бытия в русской религиозной философии // ВикиЧтение. Дмитриев В. В. Основы философии. URL: <https://fil.wikireading.ru/hi1ZE9Y8MG> (дата обращения: 18.12.2021).

4. Еришов Г. Экспрессионизм по-русски // АртТерритория. URL: https://artterritory.com/ru/teksti/recenzii/7753-jekspressionizm_po-russki (дата обращения: 03.01.2020).

5. Кривцун О. Основные понятия теории искусства. Энциклопедический словарь. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2018.

6. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М. : Наука, 1979.

7. Лосский Н. О. Условия абсолютного добра. М. : Политиздат, 1991.

8. Малинина Т. Г. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М. : Пинакотека, 2005.

9. Михайлов А. В. Проблема стиля и этапы развития литературы Нового времени // Теория литературный стилей. Современные аспекты изучения / редкол.: Л. Б. Баженов и др. М. : Наука, 1982.

10. Морозов А. Социалистический реализм – фабрика нового человека // Искусство. 2003. №6. URL: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200300602> (дата обращения: 21.03.2021).

11. Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии / отв. ред. О. А. Кривцун. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2019.

12. Пунин Н. Н. В борьбе за новейшее искусство. (Искусство и революция). М. : Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2018.

13. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М. : Аграф, 1997.

14. Сарабьянов Д. Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад) // Советское искусствознание 80. №1. М., 1981. С. 117–161.

15. Сарабьянов Д. В. К ограничению понятия «авангард» // Поэзия и живопись : Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 83–91.

16. Степанян Н. С. Встреча «нового» с «новейшим» // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. М. : Наука, 2000. С. 17–26.

17. Стригалева А. Теоретические и прагматические аспекты стиля // Проблемы формализации. М. : ВНИИТЭ, 1980.

18. Терехина В. Н. Бедкер по русскому экспрессионизму // Стихи.ру. <https://stihi.ru/2009/08/26/4118> (дата обращения: 24.05.2020).

19. Тонер П. М. Экспрессионизм как культурный феномен Новейшего времени // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм / ред.-сост. В. Ф. Колязин. М. : РОССПЭН, 2008. С. 71–90.

20. Топоров В. Л. Послесловие к антологии «Сумерки человечества». М. : Московский рабочий, 1990.

21. Турчин В. С. Экспрессионизм. Драма личности // Изосфера. URL: <http://izosfera.ru/MasterClass/ekspressionizm.-drama-lichnosti> (дата обращения: 12.04.2016).

22. Турчинская Е. Ю. Экспрессионистические составляющие русского футуризма: стилевые тенденции // Научные труды. Вып. 56 : Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, 2021. С. 129–151.

23. Тынянов Ю. Н. Записки о западной литературе // Викитека. URL: <https://ru.wikisource.org/wiki> (дата обращения: 24.05.2019).

24. Устюгова Е. Н. Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля. СПб. : Изд-во С.-Петербургского гос. университета, 2006.

25. Экспрессионизм : сб. статей. Пг. ; М. : ГИЗ, 1923.

УДК: 7.01

Д. А. Авдошин

Идея преображения человека в творчестве Александра Иванова и Василия Чекрыгина

В статье рассмотрено зарождение и развитие идеи преображения человеческого духа в творчестве отечественных художников Александра Иванова и Василия Чекрыгина. На примере их монументальных образов – библейских эскизов Иванова и эскизов фрески Чекрыгина из цикла «Воскрешение мертвых» – сделана попытка показать преемственность этой идеи в отечественном искусстве и особенности интерпретации начиная с середины XIX в. и до эпохи авангарда начала XX в.

Ключевые слова: Василий Чекрыгин; Александр Иванов; история отечественного искусства; русский авангард; философия искусства

Daniil Avdoshin

The Idea of Human Transfiguration in the Works by Alexander Ivanov and Vasily Chekrygin

The article examines the origin and development of the idea of the Transfiguration of the human spirit in the works of Russian artists Alexander Ivanov and Vasily Chekrygin on the example of monumental images of biblical sketches by Ivanov and sketches of frescoes by Chekrygin from the cycle „Resurrection of the Dead“. An attempt is made to show the continuity of the idea of transformation in Russian art and the peculiarities of its interpretation, starting from the middle of the 19th century and up to the avant-garde era of the early 20th century.

Keywords: Vasily Chekrygin; Alexander Ivanov; history of Russian art; Russian avant-garde; philosophy of art

Сравнение художников совершенно разных поколений Александра Андреевича Иванова и Василия Николаевича Чекрыгина может показаться грубым. Но если во внимание попадают два гениальных художественных цикла – библейские эскизы Иванова и эскизы для фрески «Воскрешение мертвых» Чекрыгина, то с первого взгляда можно созерцать духовную близость художников. Причина этой связи глубже простого тематического заимствования или заимствования формы, прямых связующих линий между ними нет. Чекрыгин был художником эпохи авангарда и работал над циклом в 1921–1922 гг., Иванов существовал внутри академической традиции и работал над акварелями в 1850-е гг.

Иванова и Чекрыгина объединяет идея, что у человечества есть высшая цель. Они мыслят человека не как акциденцию, но как необходимую ступень в развитии самого бытия, самой субстанции [9]. Оба художника говорят о природе человека как о божественной, но эта божественная природа не существует для них в готовом виде, человек должен создать себя через духовный путь развития и преображения. Эта же идея духовного развития – наивысшее, что может быть предметом для искусства, лучшее, что может изобразить художник. Только причастность искусства истинному предмету позволяет создать прекрасный образ. Так, у Иванова и Чекрыгина – одна цель, но различные представления о пути к этой цели.

В 1847 г. Александр Иванов пишет Гоголю: «Высшее управление, под которым мы находимся, лучше всего оставлять неприкосновенным нашим суждениям, особливо письменным. Мы, христиане, должны в молчании и с покорностью ждать обещанного блаженства и печься только о том, чтобы быть более и более его достойным» [6, с. 268]. В другом письме он говорит: «Всякая идея тогда только и сильна, когда еще не выдана на словах» [6, с. 252]. Свои суждения Иванов действительно по большей части оставлял словесно невыраженными. Исключение – небольшая рукопись «Мысли, приходящие при чтении Библии» [1], где особенно ясно выступает вера художника в объективные нравственные законы и желание приблизить мир к истине. При этом художник активно

интересовался философией религии. В особенности он увлекся исследованием гегельянца Давида Штрауса, но также на него повлияли Иоганн Гердер, Фридрих Шеллинг, Александр Герцен. Мироззрение Иванова не сводилось к слепой вере, напротив, он с величайшим напряжением прорабатывает содержание библейских текстов, критикует восточную и западную церкви, ищет лучший перевод Библии на французский, сделанный прямо с древнееврейского [2, с. 142], он постоянно переживает духовные кризисы и выбирается из них. Позицию Иванова можно в принципиальном пункте сравнить с неоплатоником Плотинем: истина как таковая невыразима человеческими речами. Еще более конкретно эта мысль выражена Шеллингом, современником Иванова. В своих лекциях по «Философии откровения» Шеллинг утверждает, что единственный доступный нам способ познания истины – религиозное откровение [14]. По Шеллингу, бессилие человека состоит в том, что его разум никогда не дотянется до познания божественного бытия, поздний Шеллинг ставит откровение выше познания. Философ был влиятелен в среде русской религиозной философии, это сказалось на философе уже другого поколения Николае Бердяеве. Истинный предмет философии и искусства Бердяев находит только в религии: «...философия свободы приходит к тому, что лишь религиозно, лишь жизни цельного духа дается истина и бытие... и странно было бы требовать, чтобы я дискурсивно и доказательно обосновывал и оправдывал свою веру, т.е. подчинял ее низшему и менее достоверному знанию» [3, с. 37]. Для Иванова так же, как для Бердяева и Шеллинга, вся истина – это религиозная истина. Иванов не формулирует мысль теоретически четко, но такое же отношение к христианству отражено в его библейских эскизах. Для Иванова искусство и философия не равны религии: религиозная вера на вершине духа, а искусство и всякое знание есть только способы взаимодействия с религией, которая их питает. Несмотря на все сомнения, которые зародились в сознании Иванова под влиянием Штрауса и Герцена, Иванов не отступил от мироззрения, в центре которого находится христианство [7]. Иванов пишет: «Если бы, например, мне даже не удалось... намекнуть на высокий и новый

путь, стремление к нему все-таки показало, что он существует впереди, и это уже много и даже все, что может в данную минуту живописец» [1, с. 389]. Иванов говорит, что когда-нибудь «человечество перестанет жить так, как жило до сих пор, – беспрестанно угнетая друг друга и тесня» [1, с. 646], и в будущем наступит золотой век. Это созвучно другому современнику Иванова – Петру Чаадаеву, который пишет о царствии Божием на земле [1, с. 186], к которому должна прийти всемирная история.

Углубление Иванова в Священное Писание питает и усиливает любовь к искусству, придает смысл работе. Чем больше он думает об этом, тем в результате сильнее в нем чувство долга. Он постоянно работает над собственными сомнениями под влиянием книги Штрауса «Жизнь Иисуса» [15], позиция Иванова во многом противоположна Штраусу, для которого религия не высшая область, а лишь одна из высших ступеней сознания, что соответствует «Феноменологии духа» Гегеля [4]. Несмотря на оппозицию Штраусу, Иванов читает каждое переиздание его труда. Многие сюжеты Иванов изображает по несколько раз, перерабатывает их и таким образом лучше понимает. Особая критически-догматическая позиция позволяет ему достичь небывалого результата в религиозном искусстве. В сценах Ветхого и Нового Завета человечество у него меняется и развивается.

Его эскизы на основе Ветхого Завета – это изображение узловых моментов в первоначальном воспитании человечества. Где Бог направляет человека, а тот покорно следует, направляет его извне строгим словом и взглядом, дает ему законы и намекает на будущее, держит в покорности и страхе. Человеку дан нравственный закон, и он обязан ему следовать, но в человеке еще нет сознания, в чем необходимость закона: Моисей склоняет голову, его тело скованно, несмотря на огромную физическую силу («Моисей перед Богом», 1850-е). Свобода ветхозаветного человека только в том, чтобы строго подчиняться и не отступать от Слова: «Бог пришел, чтобы испытать вас, и чтобы страх Его был перед вашим лицом» (Исх 20:20). Благо, к которому человек может примкнуть, – это покорность. Это пока страх свободы. В эскизах Иванова люди в не-

истовстве посвящают божественной силе песни и танцы, вознося руки в фанатичном жесте, все надежды на эту силу, но и источник страха – в ней же. Человек Ветхого Завета у Иванова аналогичен человеку из мифа о пещере Платона, он только-только привыкает к свету.

В эскизах к Новому Завету Иванов изображает идеал – Христа. Бог лишь помогает, но не повелевает. Так, к примеру, в эскизе «Моление о чаше» ангел утешает, но не больше. Решения Христа свободны, никакой скованности, он должен сам пройти этот путь, у него есть сомнения, в нем есть человеческое – он субъект.

Внутренняя целесообразность образов Иванова приводит к неканоничной иконографии. Основной прием Иванова – изобразить едва заметные движения фигуры, изгиб, поворот, наклон, то есть живой телесный язык, а через него – передать глубину характера и суть происходящего действия. В двух версиях эскиза «Преображение» (1850-е) Иисус стоит спиной к зрителю, дух Христа проявляет себя в наклоне головы, положении тела и развороте к ученикам ладоней – в этих жестах сказывается концентрация всеобщего, которая вмиг вырывается наружу в форме видимого света. В эскизе «Поругание Христа у первосвященника Каиафы» (1850-е) Иванов создает неподвижный образ, сконцентрированный внутри себя. Все насмешники, карикатурно собравшиеся кругом, в действительности исчезают, они как живые трупы и призраки, Христос находится в отдельном от них пространстве. В художественном смысле это та простота, которой не способен достичь ни один художник, подходящий к своей задаче чисто технически. Причина живого изображения не во владении приемом, а в том, как и для чего Иванов его использует. У Чекрыгина есть та же поразительная способность малыми средствами тончайших жестов уловить существенное.

Почти в самом конце жизни Василий Чекрыгин берется за монументальный цикл эскизов для фрески «Воскрешение мертвых». По воспоминаниям Льва Жегина, в этот период Чекрыгин каждый день делал по 30 рисунков углем и карандашом [5]. Если Иванов создает некоторый набор сюжетов на материале библейского текста,

где центральное положение занимает Христос, то у Чекрыгина сюжетов нет, а есть единый процесс и события в нем. В центре внимания цикла «Воскрешение мертвых» – весь человеческий род, который утверждает себя в бессмертии.

Для Чекрыгина высшее единство мира разумно, поэтому у мира есть логика, или Логос. В публичном докладе 1920 г. он говорит: «Платоновский образ, т. е. идея сущего, есть действительность более реальная, чем предметы мира видимого, объективная основа и источник бесконечной цепи явлений» [цит. по: 8, с. 184]. Он определяет идею как более высокую реальностью, чем конечные видимые вещи. Для Чекрыгина Платон был важнейшим мыслителем до знакомства с учением Федорова. В последние годы жизни художник читает и изучает «Философию общего дела» Николая Федорова и вдохновляется этим текстом. Этот текст есть источник самой темы для эскизов «Воскрешения мертвых». Чтобы проложить истинный путь для человечества, этот путь необходимо познать философски: только в результате познания возможно изображение. В дневнике Чекрыгин писал, что сложнейшая работа происходит в духе, после чего образ создается мгновенно [8].

В философии Федорова важнейшее место занимает разумное дело, философ пишет: «...истинный Логос есть проект объединения разумных существ в деле управления силой неразумной и в деле воссоздания» [10, с. 545]. По Федорову, человеческий дух не только способен, но должен преобразить реальность: «...чтобы все управлялось мыслью, разумом, нужно всеобщее дело» [10, с. 546], – говорит он. По Федорову, в этом деле должны участвовать и эмпирическая наука, и религия, и искусство, и философия – все высшие формы сознательной деятельности человечества.

Чекрыгин до знакомства с философией Федорова уже занимался историей философии и философией искусства, написал несколько теоретических сочинений. В 1920 г. он подготовил план большого курса по философии искусства для ВХУТЕМАСа и успел прочитать несколько лекций, пока его не выгнали. Он часто выступает с публичными лекциями и докладами, пишет статьи, критику и манифесты. В отличие от Иванова, Чекрыгин утверждает

возможность познания действительности, которую он определяет как единый диалектический процесс: «Человечество идет от раздвоения к конечному единству по тем же самым ступеням, по которым оно шло от первоначального единства к раздвоению, только в обратном порядке» [12, с. 190].

Чекрыгин написал философский текст «О соборе Воскрешающего музея»: «Совершив высшее дело жизни – утверждение мира в чистоте и единстве, – человек, самосоздавший себя, подобен Божественной Первопричине; сияющий в радости и неувыдаемом свете человек-воскреситель больше человека, и имя ему – Богочеловек, властитель разума» [11, с. 220]. Подобно позиции Федорова, весь процесс преобразования человека и мира у Чекрыгина есть длительное становление божественного человека, это свободный путь сознательной деятельности разума.

Каждая деталь цикла эскизов для фрески «Воскрешение мертвых» пропитана человеческим существованием. Человек здесь – в каждом штрихе, он всюду проникает и действует. Свет и тень в рисунке подчинены воле художника и независимы от природы, от источника освещения. Свет и тень вступают во взаимосвязь, связываясь, они формируют человека. Чекрыгин использует как фигуративное, так и абстрактное изображение, чтобы показать пространство, которое не мертво. Именно эта неопределенность пространства, это небытие превращается в нечто конкретное. Это не композиция с людьми, встающими из могил, а образ, где все персонажи проходят сложный путь через страдания, страх, вождения – к бессмертию духа.

Весь цикл «Воскрешение мертвых» в сохранившихся рисунках представляет человеческий род на нескольких ступенях духовного преобразования. На начальной стадии человек показан как едва возникающий, на многочисленных рисунках мы видим лишь очертания – головы, порой даже без лиц, иногда только части тела. Динамика появляется по той причине, что само пространство живет, само пространство сознательно. Чекрыгин искусно управляет мельчайшими тональными градациями темного и светлого, которые создают вихревое движение пространства.

Художник делает убедительным и живым то, что представляет собой беспредельное. Здесь тысячи мельчайших линий, направлений, где-то сгущающихся в темные массивы, где-то утончающихся до видимых кривых.

На второй стадии появляется живой и чувствующий индивид. Граница его тела все еще условна, она колыхается, прерывается, не имеет четких очертаний. За мгновение до воскрешения он был в небытии, а теперь наполнился светом разума, как пишет Чекрыгин, «вздрогнул и ожил» [11]. На этой ступени люди показаны в состоянии душевного потрясения, они переживают, еще не рефлексировав, – чувство вырывается через крик, спонтанные движения, неуправляемая мимика, потрясенные взгляды на себя и на мир кругом – это почти безумие. Этот человек еще не контролирует себя, он пока всецело во власти своей природы. Он не покоится только в себе – контактирует с другими, наблюдает их и проявляет интерес, иногда даже страсть, приближается и отталкивается. Он еще не знает, кто он и куда идет.

Третья, и последняя, стадия в кругу духовного становления – образы воскрешенных индивидов – совершенных и деятельных, «в чистой плоти» и «с чистой душой» [11]. Черты их четкие и завершенные, в них нет первичной эмоциональности, удивления и страха, они не действуют под диктатом чувств. Это человек, который, по Федорову, разумно управляет природой, в том числе и своей собственной. Эти новые преображенные люди не одиноки, они не вынуждены скрываться от реальности, как было еще у Иванова. Они творцы этого мира, этот мир – их детище. В лице такого человека, его решительном движении и особенно взгляде – сила, исходящая изнутри и направленная на преобразование вселенной. Своей вселенной.

Преемственность художников не получится уловить с помощью фиксирования стилистических сходств, родства формы, совпадения в стремлении к монументальности образа. Это будет только внешнее отношение, а значит, случайное. Подлинная причина связи – в самом сокровенном для них, в их отношении к первой причине и конечной цели мира, в попытке познать цель

мира и показать ее. То, что было внутренним двигателем для Иванова и Чекрыгина, – это их самосознание, а именно – отношение художника к бытию. Один из них был крепко включен в академическую традицию, с которой больше половины жизни боролся, главным образом внутри себя. Второй жил в эпоху многообразия формотворческих экспериментов, каждодневных революций в искусстве, новых концепций, отрицания традиции, и все это, как ни парадоксально, было не меньшим ограничением для художника, чем академическая строгость выучки. Но и Иванов, и Чекрыгин смогли достичь художественной свободы благодаря причастности идее преображения человечества – в этом источник энергии, стремление выразить больше, чем нечто своеобразное и индивидуальное, выразить – для всего мира, чтобы мир увидел эти образы.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. М. : XXI в. – Согласие, 2001. 774 с.
2. Алпатов М. В. Александр Андреевич Иванов : жизнь и творчество, 1806–1858. М. : Искусство, 1956. Т. 2. 334 с.
3. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М. : Правда, 1989. 607 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. М. : Наука, 2000. 495 с.
5. Жегин Л. Воспоминания о В. Н. Чекрыгине / ред., предисл. и коммент. Н. И. Харджиева // Панорама искусств 10. М., 1987. С. 195–232.
6. Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806–1858 гг. СПб. : изд. М. Боткина, 1880.
7. Копировский А. М. Система монументальных росписей Александра Иванова («библейские эскизы») – богословие внутри религиоведения // Вестник РХГА. 2014. № 2. С. 65–73.
8. Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин / Елена Мурина, Василий Ракитин. М. : РА, 2005.
9. Спиноза Б. Этика. СПб. : Мегакон : Аста-пресс LTD, 1993.
10. Федоров Н. Ф. Философия общего дела. М. : Эксмо, 2008. 750 с.
11. Чекрыгин В. Н. О соборе Воскрешающего музея. 1921 // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. М. : Изд-во РА, 2005. С. 153–255.

12. *Чекрыгин В. Н.* Философия изобразительных искусств. Для чтения ученикам Высших Государственных свободных художественных мастерских. 1920 // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. М.: Изд-во РА, 2005. С. 153–255.

13. *Чаадаев П. Я.* Статьи и письма. 2-е изд., доп. М.: Современник, 1989. 621 с.

14. *Шеллинг Ф. В.* Философия откровения. СПб.: Умозрение, 2020. 887 с.

15. *Штраус Д. Ф.* Жизнь Иисуса : Обработ. для нем. народа кн. 1 и 2. М.: Республика, 1992. 527 с.



1. А. Иванов. Явления ангела, возвещающего пастухам о рождении Христа. 1850-е. Бумага коричневая, акварель, белила, итальянский карандаш. 26,4×39,7. ГТГ



2. А. Иванов. Поругание Христа у первосвященника Каиафы.
1850-е. Бумага коричневая, акварель, белила,
итальянский карандаш. 27×39,2. ГТГ



3. В. Чекрыгин. Композиция из цикла «Воскрешение мертвых».
1921. Бумага, уголь. 36,8×31,3. ГРМ



4. В. Чекрыгин. Композиция из цикла «Воскрешение мертвых». Первосвященник. 1922. Бумага верже, соус. 25,4×32,7. ГРМ

Историография театрального творчества Н. П. Акимова: проблемы изучения

В статье рассматривается круг проблем, связанных с изучением историографии сценографической деятельности Н. П. Акимова. Отношение исследователей к наследию мастера во многом зависело от политической ситуации в СССР и этапов развития отечественного искусствознания. Творчество Акимова, одно из ярких явлений театральной жизни страны, нередко критиковалось в советское время как тяготеющее к формализму. С 1970-х гг., когда происходит процесс переоценки истории русского искусства, наследие художника начинает восприниматься как необходимое звено между движением русского авангарда первой трети XX в. и поиском художников андеграунда 1950–1970-х гг.

Ключевые слова: Н. П. Акимов; авангард; авангардный театр; историография; сценография; театрально-декорационное искусство; ленинградский андеграунд

Irina Evreinova

Historiography of Nicolay Akimov's Theatre Work: Research Problems

This article considers a range of problems related to studying the historiography of Nikolay Akimov's scenography. The researchers' attitude towards the artist's legacy largely depended on the USSR's political climate and the development of national art history. Akimov's creative work, one of the country's biggest theatrical phenomena, was often criticized during Soviet times as

tending toward formalism. During the 1970s, Russian art history experienced a change of values, and the artist's legacy began to be seen as the obvious link between the Russian avant-garde movement of the first third of the 20th century and the underground art of the 1950s–1970s.

Keywords: Nicolay Akimov; avant-garde; avant-garde theater; historiography; scenography; stage design; Leningrad underground

Н. П. Акимов (1901–1968) – выдающийся театральный деятель своего времени, сочетающий профессию театрального режиссера и сценографа с талантливыми литературными опытами в области теории театра, педагогикой, а также с искусством театрального плаката, книжной иллюстрации и портрета. Акимова можно смело назвать одной из ключевых фигур ушедшего XX в. в области художественного оформления сцены. Начальный период его деятельности (1920-е гг.) совпадает с временем расцвета русского авангарда и, шире, мирового модернизма. Последующая работа мастера стала тем необходимым звеном, которое соединяло авангардные завоевания и искания художников Ленинграда 1950–1970-х гг., в том числе и в сфере сценографии. Некоторые современные исследователи считают Акимова одним из предтеч постмодернистского театра¹. Связь авангардного и постмодернистского театра – одна из своевременных тем, которая активно поднимается исследователями [15; 17], однако она требует дальнейшего глубокого осмысления. Несомненно, без осознания связи исканий художников театра периода авангарда с тенденциями современной сценографии невозможно увидеть пути развития этой области искусства в будущем. До сих пор актуален вопрос о скрытых влияниях авангарда на развитие изобразительного искусства советского периода, когда авангардные тенденции присутствовали, несмотря на провозглашенный метод социалистического реализма. Немаловажны вопросы, касающиеся «переоткрытия» находок русского авангарда в период оттепели и в 1970-е гг. и влияния этих находок на возникновение постмодернистского театра. Это заставляет говорить об актуальности изучения наследия Акимова, чье творчество непосредственно связано с данной проблематикой.

Интерес со стороны критиков и зрителей к деятельности Н. П. Акимова как художника сцены и затем режиссера театра не угасал на протяжении всего его творческого пути. И начальный этап творчества мастера с 1920-х по 1935 г.², и его зрелые работы военного и послевоенного периода, и поздние работы 1950–1960-х гг. сразу становились объектом пристального внимания ведущих отечественных искусствоведов и историков театра. В 1970-е гг., уже после смерти художника, также появлялись публикации, где исследовались разные аспекты его творчества, после временного затишья внимание к наследию мастера вновь начинает усиливаться с 1990-х гг. вплоть до сегодняшнего дня. В последнее время имя мастера все чаще упоминается в общих трудах по сценографии и выходят статьи, посвященные непосредственно творчеству художника. В этой связи можно обозначить определенный круг проблем, без выявления которых невозможно дальнейшее изучение сценографии Акимова.

Наиболее значительной проблемой, которую стоит выделить, является то, что основная часть монографических трудов и статей была издана еще при жизни художника [19; 2; 3; 28]. Три полновесных исследования, в которых рассматривалась режиссерская практика Акимова, вышли в течение восьми лет после его смерти, в советское время, когда история искусства XX в. выглядела принципиально другой и нуждалась в последующем переосмыслении [13; 20; 29]. В современной печати имя мастера довольно часто появляется в связи с точечным разбором той или иной грани наследия художника [5; 7; 24]. Нельзя не отметить, что прошел более чем достаточный промежуток времени, нужный для того, чтобы беспристрастно оценить и исследовать в целом тот вклад, который Акимов внес в авангардное русское движение первой трети XX в., и выявить связь его творчества с достижениями сценографов второй половины XX – начала XXI в.

Надо учесть, что исследования 1930–1970-х гг. были так или иначе конъюнктурно обусловлены. Концепция борьбы с формализмом и западничеством в искусстве даже самых симпатизирующих мастеру исследователей порой заставляла или обвинять

Акимов в формалистических ошибках, или оправдывать лишь те приемы оформления сцены, примененные художником, которые способствовали раскрытию реалистического замысла спектакля. Особенно жесткой критике подвергались театральные работы Акимова в начальный творческий период исканий и экспериментов (1922–1935). Так, исследуя ранние работы, в «потере чувства меры», «превращении классических пьес в легкомысленные и вздорные ревью» обвинял Акимова даже М. Г. Эткинд – внимательный исследователь творчества художника [28, с. 44]. Говорил об увлечении техницизмом в 1920-е гг. и критиковал за самодовлеющий характер экспериментов на сцене и искусствовед А. А. Бартошевич [3, с. 18], преданный поклонник, изучавший творчество Акимова, служивший заведующим литературной частью в Театре Комедии до войны. Касательно отдельных спектаклей в печати появлялись неблагоприятные, а порой едкие критические рецензии. Некоторые из них, вышедшие в 1940-е гг., имели последствия для судьбы Акимова, в работах которого были усмотрены эстетско-формалистские тенденции [6; 9]. Акимов был снят с поста художественного руководителя Театра Комедии в рамках кампании «борьбы с космополитизмом», развернувшейся в стране в 1949–1953 гг. Поэтому сегодня следует с объективных позиций пересмотреть творчество Акимова и его огромное значение не только для ленинградско-петербургской школы, но и для всего отечественного и мирового искусства.

В исследовательской литературе нет единого мнения относительно определения художественного метода мастера. До сих пор правомерно утверждение В. Н. Дмитриевского: «Феномен Акимова в большей степени описан, нежели изучен» [12, с. 90]. В целом исследователи соглашались с тем, что для Акимова прежде всего важна яркая образность, острота художественного языка, использование приемов, основанных на гротеске, преувеличении. Но в то же время отношение к этим средствам со стороны критиков на протяжении творческого пути мастера и уже после его смерти менялось от резкой критики до восторженной похвалы. Нередко, говоря о решении декораций, которые были созданы в 1930-е –

1940-е гг., самому Акимову и исследователям приходилось оправдывать «чрезмерную» выразительность приемов на сцене, как будто подлинно театральное искусство может быть невыразительно [1; 3, с. 23]. Это напрямую связано с процессом «омхачивания», когда, начиная с 1937 г., модель МХАТа была взята за образец для переустройства советских театров и художественное оформление спектакля часто не должно было выходить за пределы «бытовизма», натуралистической декорации на сцене [11], что вызывало категорическое неприятие у Акимова.

Так как одними из важнейших в изучении наследия Акимова являются труды театроведческой направленности, в них преимущественно уделяется внимание режиссерской практике Акимова, а его деятельность как сценографа часто остается за рамками исследований. В этих трудах нередко делаются довольно спорные выводы: Акимова хвалят как режиссера там, где его режиссерский талант «побеждает» визуальное решение той или иной сцены, там, где декорация «не переигрывает», не господствует над актером. Так, М. Л. Жежеленко пишет о методе «изобразительной режиссуры» мастера, где ведущая роль отведена живописи на сцене, и говорит о «большой победе Акимова над самим собой» относительно тех постановок, где сценография не заслоняет игры актеров [13, с. 85]. При таком подходе вычленив работу Акимова именно как художника театра – задача довольно непростая, особенно если учесть, что большинство спектаклей возможно реконструировать лишь по оставшимся эскизам декораций, фотографиям и рецензиям в печати. В то же время высокая оценка Акимова как художника, бытующая в театроведческих исследованиях, существует как бы априори, в недоказанном виде.

Еще одним камнем преткновения в изучении историографии наследия мастера является то, что даже в последних исследованиях, посвященных истории русской сценографии, деятельность Акимова рассматривается как отдельное крупное явление. Но, в силу его острой индивидуальности и оригинальности, возникает трудность в определении роли наследия Акимова в истории отечественной сценографии. Это препятствует выявлению подлинного значения

творчества Акимова для развития ленинградского сценографического искусства и не дает определить меру влияния его идей и концепций на театральных художников следующих поколений. Так, в объемном исследовании Е. М. Костиной, где дается развернутое описание работы Акимова как театрального художника, говорится, что «...театр Акимова... был явно не похож ни на какой другой» [16, с. 120]. Попытку найти соответствующее место творчеству мастера в развитии ленинградского искусства предпринимает современный исследователь Е. И. Струтинская [22, с. 61–64]. Она одна из первых трактует ранние работы сценографа в русле сценического экспрессионизма. Совершенно справедливо Струтинская в другом своем исследовании называет Акимова «одним из самых парадоксальных, острых и до конца не разгаданных художников театра» [23, с. 272]. В то же самое время историки искусства усматривают в творчестве Акимова связь с традицией мирискусников и с направлением неоклассицизма в отечественном изобразительном искусстве начала XX в.³ То есть стилистически творчество Акимова не определено до сих пор. Являясь лидирующей фигурой театрального мира 1940–1960-х гг., предположительно, Акимов значительно повлиял на развитие сценографии ленинградских театров, но полное исследование этой темы не осуществлено.

Начиная с 1990-х гг. в исследовательской литературе возникает новый взгляд на Акимова как на представителя нонконформизма, объединившего вокруг себя художников, творчество которых относится к ленинградскому андеграунду. В 1954 г. в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии открылся театрально-постановочный факультет, который возглавил Н. П. Акимов. Под его руководством были воспитаны художники театра, многие из которых внесли значительный вклад в развитие искусства оформления сцены, а также стали самобытными живописцами и графиками. Один из первых, кто обозначил эту тему, был Н. Н. Громов. Его статья «Акимов-художник и его школа» [10] входит в сборник материалов научно-практической конференции «Н. П. Акимов – художник, режиссер, театральный деятель» [18], проведенной в честь 100-летия со

дня рождения мастера. О круге Акимова дается представление и в трудах Л. А. Скобкиной, А. Н. Басина, Т. Е. Шехтер [8; 21; 27], и в других публикациях, изданных в 2000-х гг. [14]. Однако определенных критериев оценки принадлежности к кругу Акимова в историографии не выработано.

Следует отметить, что во 2-й половине XX в. вводятся термины «сценография» и «действенная среда», которые противопоставляются понятию «театрально-декорационного искусства» предшествующего периода. В этом свете некоторые исследователи, относящие деятельность Акимова к переосмыслению традиций мирискусников, усматривают в этом ретроспективизм и стилизацию, причисляя опыты художника к уходящему периоду развития [4, с. 467–468]. Это представляется спорным. В то же время может быть доказано, что комплексный подход, применяемый художником, работал на создание целостного художественного образа спектакля. А это, в свою очередь, согласно современной терминологии, обязывает отнести театральное творчество Акимова к искусству сценографии.

Таким образом, можно выявить ряд проблем изучения историографии сценографической деятельности Акимова, которые для своего решения требуют комплексного подхода в рассмотрении существующих источников:

1. До сих пор главными источниками являются публикации советского периода, нуждающиеся в пересмотре с точки зрения современного искусствоведения.
2. Оценка деятельности Акимова-художника в советское время осуществлялась с позиции метода соцреализма, поэтому резкой критике подвергались чуждые советскому искусству поиски и находки мастера в области формы.
3. Большинство трудов советского периода посвящены режиссерской деятельности Акимова, при этом исследователи нередко критикуют мастера за превалирующий визуальный подход при создании того или иного спектакля.
4. Стилистические особенности творчества мастера нуждаются в определении и изучении, так как единого мнения по этому вопросу в исследованиях нет.

5. Акимов – одна из центральных фигур, объединивших творческие силы молодых художников андеграунда 1950–1960-х гг., однако понятие «круг Акимова» до сих пор точно не определено.

6. У исследователей нет единого мнения относительно роли влияния театрально-декорационной деятельности Акимова на ленинградско-петербургскую сценографию второй половины XX – XXI в.

Выявление особенностей историографии дает возможность продвинуться в исследовании сценографической деятельности мастера, избежать оценочных суждений и по-новому взглянуть на творчество Акимова в контексте эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Так, недавно ушедшая из жизни А. Я. Тучинская писала о спектакле в Театре им. Е. Вахтангова 1932 г.: «Сегодня ясно, что за акимовским „Гамлетом“ открывалось будущее, точнее, настоящее современной сцены, тяготеющее к смешению стилей, жанров, исторических реалий» [25, с. 173].

² В 1935 г. Акимов стал художественным руководителем Театра комедии.

³ Профессор А. А. Чапуров в статье «Акимов и „Акдрама“» говорит о том, что именно «миriskусническое» происхождение художника проявилось в умении создать постановки, представляющие собой своеобразные стилевые ансамбли, где революционная авангардная театральная эстетика легко находит себе место в пространстве классического театра [26].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Акимов Н. П. Художник в Театре // Театр и драматургия. 1935. № 7. С. 7–12.
2. Бартошевич А. Н. Акимов. Л. : Театрclub, 1933. 108 с.
3. Бартошевич А. Н. Акимов-художник. Монографический очерк и каталог выставки произведений. Л. : Изд. Ленинградского отд-ния Худ. фонда СССР, 1947. 56 с.
4. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. : в 2 т. Т. 1 : От истоков до начала XX века. М. : Эдиториал УРСС, 1997. 541 с.

5. Берман А. М. Конструктивизм в творчестве Н. П. Акимова 1920-х годов // Университетский научный журнал. 2015. № 11. С. 77–82.

6. Бородин С. Вредная сказка // Литература и искусство. 1944. № 13. 25 марта. С. 3.

7. Ващук О. А. Театральные плакаты Н. П. Акимова: стилистические и коммуникативные особенности художественной формы. Из истории ленинградской школы графики // Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2012. Вып. 1. С. 109–117.

8. Газаневщина : сб. ст. Изд. 2-е, испр. и доп. / авт.-сост. Басин А., Скобкина Л. СПб. : П.Р.П., 2004. 321 с.

9. Граков Г. Рецидивы формализма. О гастрольях Ленинградского театра комедии в Москве // Правда. 1949. 5 августа. С. 3.

10. Грамов Н. Н. Акимов-художник и его школа / Н. П. Акимов – художник, режиссер, театральный деятель : Мат-лы науч.-практич. конф. 14–16 апреля 2001 г. СПб. : СПбГАТИ, 2001. С. 51–56.

11. Дадамян Г. Г. Театр одного продюсера // Отечественные записки. 2005. № 4. С. 239–251.

12. Дмитриевский В. Художник и его герой как носитель картины мира. Н. П. Акимов // Люди и судьбы. XX век. Книга очерков / сост. и отв. ред. Лебедева П. А. М. : Эдиториал УРСС, 2005. С. 55–97.

13. Жежеленко М. Л. Режиссерское творчество Н. П. Акимова : дисс. ... канд. иск. : 17.00.00. Л., 1970. 404 с.

14. Из падения в полет: независимое искусство Санкт-Петербурга. Вторая половина XX века : [альбом] / авт.-сост. Ковальский С. СПб. : П.Р.П. ; ДЕАН, 2006. 576 с.

15. Капустина Л. Б. Аналитика театрального поставангарда // Культурологический журнал. 2012. № 4 (10) [Интернет-журнал]. URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/169.html&j_id=12 (дата обращения: 10.09.2022).

16. Костина Е. М. Художники сцены русского театра русского театра XX века. М. : Русское слово, 2002. 413 с.

17. Литвин Б. М. Рождение постмодернистских компонентов в работе В. Мейерхольда над спектаклем «Ревизор» Н. В. Гоголя // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 4 (30). С. 217–222.

18. Н. П. Акимов – художник, режиссер, театральный деятель : Мат-лы науч.-практ. конф., 14–16 апр. 2001 г. / [сост. Лобанова И. В. ; отв. ред. Лапкина Г. А.]. СПб. : СПбГАТИ, 2001. 77 с.

19. Н. П. Акимов: сб. ст. / авт. ст. Пиотровский А., Петров Н., Брюлов Б. Л. : Academia, 1927. 54 с.

20. Родионова И. В. Акимов работает. М. : Искусство, 1974. 117 с.
21. Скобкина Л. Герои ленинградской культуры. 1950-е – 1980-е. СПб. : ЦВЗ Манеж, 2005. 254 с.
22. Струтинская Е. И. Искания художников театра. 1910–1920-е годы. М. : Гос. ин-т искусствоведения, 1998. 246 с.
23. Струтинская Е. И. Художники Малого театра. XX век : [альбом]. М. : Малый театр, 2014. 374 с.
24. Тошин А. В. Система Станиславского в графике Акимова // Преподаватель года 2019 : сб. ст. первого тура Междунар. науч.-методич. конкурса. Ч. 2. Петрозаводск : МЦНП «Новая Наука». 2019. С. 313–331.
25. Тучинская А. Я. Век Акимова: театральная история в рисунках и фотографиях // Театр. 2011. № 4. С. 162–187.
26. Чапуров А. А. Акимов и «Акдрама» / Н. П. Акимов – художник, режиссер, театральный деятель : Мат-лы науч.-практич. конф. 14–16 апреля 2001 г. СПб. : СПбГАТИ, 2001. С. 16–18.
27. Шехтер Т. Е. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как явление культуры второй половины XX века : текст лекций / С.-Петербург. гос. техн. ун-т. СПб. : СПбГТУ, 1995. 135 с.
28. Эткинд М. Г. Н. П. Акимов-художник. Л. : Художник РСФСР, 1960. 150 с.
29. Янковский М. О. Ленинградский театр комедии. Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1968. 178 с.

УДК 7.04(571.1/5)“19”

К. А. Булак

Портреты северян в творчестве художников Сибири XX века

В статье образ северянина в искусстве художников Сибири XX в. рассматривается в жанровом аспекте, на примере портретов. Анализируется типология портретов северян, выявляется их сюжетная специфика, наиболее характерные композиционные и колористические особенности. Прослеживаются основные линии развития портретов северян: преодоление традиции костюмно-типажного портрета, поиск типического образа с одновременным повышением внимания к индивидуальности, появление портрета-картины. Сделан вывод, что в XX в. художники Сибири уходят от этнографии, героями портретов становятся не только представители коренных народов, но и люди, занимающиеся промышленным освоением Севера. Основная проблематика портретов северян у сибирских художников XX в. – взаимосвязь традиции и современности.

Ключевые слова: портрет; Север; художники Сибири; советское искусство; искусство XX века; типажно-костюмный портрет; портрет-тип; портрет-картина; суровый стиль; интеллектуальный портрет 1970-х

Ksenia Bulak

Portrait of Northerners in the Works of Siberian Artists of 20th Century

In the article, the image of a northerner in the art of artists of Siberia of the 20th century is considered in the genre aspect, on the example of portraits. Typology of portraits of northerners is analyzed, subject specificity and essential features of composition, and colour-scheme are revealed. The author examines the main lines of the development of portrait of northerners such as overcoming of tradition of character-in-costume portrait, the search for typical image with

the rise of attention to personality, the appearance of a portrait-picture. The author makes a conclusion that artists of the Siberia in the 20th century turned away from ethnography, characters of portraits became not only representatives of indigenous people but also people who were engaged in the industrial development of the North. The main problems of portraits of northerners of Siberian artists in the 20th century is interconnection between tradition and the present.

Keywords: portrait; the North; Siberian artists; Soviet art; art of 20th century; character-in-costume portrait; portrait-type; portrait-picture; severe style; intellectual portrait of 1970s

В последнее время среди исследователей обострился интерес к проблемам визуальной репрезентации коренных народов Севера. Такие авторы, как А. А. Галямов [2], С. Л. Кандыбович и Т. В. Разина [6], М. А. Амосова, Н. П. Копцева, А. А. Ситникова и другие [1], соотносят изменения в трактовке образа северянина с социальными, мировоззренческими изменениями, изменениями в национальной политике. При этом произведения, как правило, не рассматриваются в жанровом аспекте: бытовые сюжеты не отделяются от портретов, авторы не стремятся выявить общие тематические и композиционно-структурные признаки произведений.

Анализируя портреты северян в творчестве художников Сибири XX в., автор данной статьи опирается на уже сложившуюся типологию портретного жанра, на фундаментальные труды, освещающие развитие этого жанра в России.

В XX в. Север постепенно перестает восприниматься как экзотика, активно осваивается, в том числе и средствами искусства. Большую роль в данном процессе сыграли живописцы и графики из новых художественных центров Сибири, активно участвующие в экспедициях и творческих поездках в Заполярье.

Богатое натурное наследие, посвященное Северу, оставил красноярский художник Д. И. Каратанов. Он стал одним из тех авторов, кто создал условия для перехода от типажно-костюмного портрета к подлинно портретному образу.

Типажно-костюмные портреты схожи по композиции: в условном пространстве располагается мужская или женская фигура в национальном костюме, изображенная в статичной фронтальной

позе. К примерам типажно-костюмного портрета можно отнести зарисовки красноярского художника А. П. Лекаренко, созданные в 1927 г., такие как «Нганасанский мальчик Мину сын Като (в зимней парке)», «Наста. Долганский женский костюм». Отголоски типажно-костюмного портрета можно видеть и позднее: они прослеживаются в гравюре Е. К. Кобелева «Тюменская нефть. Смена», созданной в 1960-х гг. С типажно-костюмным портретом эту работу роднит не только формальное сходство (фронтальная фигура в рост, застылость жеста и позы), но и содержательное: художник не стремится представить ни тип, ни личность, человек у него – это представитель коренного народа, определяемый так с помощью костюма. Костюм позволяет прочесть сюжет гравюры: коренные народы Севера даруют всем жителям Тюменской области блага своей земли (в данном случае – нефть).

В портретных зарисовках Д. И. Каратанова костюм интересует художника меньше всего: основное внимание уделяется выражению лица человека, его позе («Сагильетов Н. И. Набросок», «Портретный набросок. Ю. Карельские», «Остячка в платке»). В своих портретируемых он настойчиво ищет типическое, наиболее характерные черты: сутулость, появившуюся от того, что эти люди «часто сидят у костров, сидят нагнувшись в тесных чумах» [8, с. 119], открытость, простодушие и в то же время чувство собственного достоинства.

Попытка создания типического образа прослеживается и в произведении якутского художника И. В. Попова «Шаман» (1926, холст, масло). Это второй вариант, первое произведение «решено было в жанровом, бытовом плане и изображало шамана в действии, бьющим в бубен во время камлания» [10, с. 57]. Зачастую тьма второго плана в этой картине трактуется как символ невежества и отсталости: М. П. Сокольников пишет, что «Попов дал сильный образ отошедшей в прошлое Якутии, замордованной царизмом и религиозным изуверством» [5, с. 23]. Однако произведение само по себе не дает повода для такой однозначной, «лобовой» трактовки: тьму можно воспринимать и как образ потустороннего мира, на границе которого стоит шаман.

Поиск типического образа северянина – это то, что позднее будет интересовать таких разных сибирских художников, как А. П. Лекаренко и В. Т. Башмаков, Г. Г. Горенский и Ал. А. Шумилкин, Г. Н. Завьялов и И. П. Попов. Каждый из этих авторов – неповторимая творческая индивидуальность, но, анализируя их произведения, можно выделить некоторые закономерности.

Главная особенность – человек во многих портретах неразрывно связан с природой, что подчеркивается и сюжетно, и композиционно. Для большинства работ, таких как «Девушка с Таймыра» А. П. Лекаренко, «Хантыйка-бригадир» Н. П. Хомкова, «Рыбак» и «Бригадир» из серии «Рыбаки Севера» А. Н. Никольского, «Енисейские рыбаки» В. Т. Башмакова, «Миша Анкай с собакой» Ал. А. Шумилкина, характерна высокая линия горизонта. Благодаря такой композиции человек оказывается глубоко погружен в природную среду. Во многих случаях, например, в вышеперечисленных произведениях А. Н. Никольского и Ал. А. Шумилкина, встроенность человека в среду дополнительно подчеркнута за счет цвета.

Зачастую высокая линия горизонта задает ощущение безграничности северных просторов. Яркий пример – холст А. П. Лекаренко «Оленеводы Таймыра». Это произведение стоит на границе между сюжетно-тематической картиной и портретом-картиной. Художник монументализирует фигуры своих героев, они представлены у него как сильные и уверенные в себе люди, полноправные хозяева своей бескрайней земли.

Монументализация образов присуща и картине Г. Г. Горенского «Рыбаки ненцы». Это типичный пример семейного портрета, похожий на многочисленные в те годы журнальные, газетные, этнографические фотографии северян. Художник обогащает содержание семейного портрета рассказом о взаимосвязи традиции и современности: рыбаки одеты в малицы, но на ногах у них – резиновые сапоги, они пользуются моторными лодками. Новые веяния проникают в жизнь, но не меняют ее основу, где труд – рыбный промысел – объединяет все поколения. Мотив «предстояния», графичность и цветовой контраст, социальная проблематика – все это

роднит работу Г. Г. Горенского с произведениями сурового стиля. Как интерпретация «Строителей Братской ГЭС» В. Е. Попкова смотрится и групповой портрет Ал. А. Шумилкина «Буровики (Нефтяники Сибири)».

Проблема взаимосвязи творчества сибирских художников 1950–1970-х гг. и сурового стиля советского искусства наиболее полно разрабатывается в диссертации Е. А. Мальцевой, относящей к суровому стилю многие портреты северян, такие как «Девушка с Таймыра» и «Оленеводы Таймыра» А. П. Лекаренко, «Дед Ефим и Шаро (Пушнина Севера)» Г. Г. Горенского, «Енисейские рыбаки» В. Т. Башмакова, а также «Северянка» Н. М. Брюханова, «Праздник восхода солнца» Г. Н. Завьялова и многие другие. В качестве характерных признаков, указывающих на принадлежность к суровому стилю, Е. А. Мальцева называет выбор сюжетов (изображение людей труда), типизацию портретного образа, интерес к жанрам группового портрета и портрета-картины, «монументализм формы и лаконизм средств» [7, с. 115]. Однако в ряде перечисленных Е. А. Мальцевой картин встречается только один или два признака, свойственных «суровым» произведениям: например, в работах А. П. Лекаренко нет «суровой» графичности, в «Северянке» Брюханова крупные, пластически вылепленные формы не столько монументальны, сколько декоративны. Прямой взгляд, направленный на зрителя, – примета многих портретов сурового стиля – в портретах северян встречается редко.

Изображение людей, живущих и трудящихся в тяжелых бытовых и природных условиях – это не столько характеристика, указывающая на принадлежность к суровому стилю, сколько отражение объективной реальности 1950–1970-х гг. – времени промышленного освоения Севера. Художники были активно вовлечены в этот процесс: организовывались индивидуальные командировки и творческие группы, например, работавшая в 1970-е гг. творческая группа «Нефть Сибири», создавались творческие базы и творческие дачи в местах активного промышленного строительства. Слово «северянин» перестало однозначно ассоциироваться только с представителями коренных народов,

занимающимися традиционными промыслами, северянин – это теперь еще и геолог, рабочий, инженер. Портреты новых героев своего времени создавали томские авторы Ал. А. Шумилкин, Э. В. Завьялова, К. Г. Залозный, В. Г. Гроховский, В. В. Черемин, тюменцы Е. К. Кобелев и А. Г. Визель, новосибирец В. С. Бухаров. Вновь, как и в начале века, возрастает роль живых набросков, схватывающих облик человека здесь и сейчас. Но если в рисунках мастеров старшего поколения – Д. И. Каратанова, И. В. Попова – явно прослеживается переход от жанровых сцен к портрету, то в 1960–1970-е гг. художники работают по-другому: от портретной зарисовки к портрету-картине. Этот процесс можно проследить на примере графики Е. К. Кобелева. Карандашный рисунок – погрудный портрет Ф. К. Салманова, одного из первооткрывателей сибирской нефти, – образ молодого, задумчивого, интеллигентного человека. А вот линогравюра, где Салманов напряженно вглядывается в карту, за его спиной – прибывшие на Север рабочие, вышка, качающая нефть. В появившихся в это время северных автопортретах, создаваемых В. С. Бухаровым, Ан. А. Шумилкиным, также присутствуют некоторые признаки портрета-картины: «С дальних широт» Шумилкина – аллюзия на хрестоматийное полотно И. Е. Репина «Не ждали», подразумевающая вынесенный за кадр сюжет встречи, «Автопортрет в Сургуте» В. С. Бухарова – попытка показать отношения художника с северным городом в утрированной, наивно-символической манере.

Женских образов в творчестве сибирских художников, работающих над темой Севера, отнюдь не меньше, чем героических образов мужчин. «Северянка» – весьма популярное название живописных и графических портретов 1960–1970-х гг., произведения с таким названием есть у Н. М. Брюханова, В. И. Кудринского, Е. К. Кобелева, О. Л. Гинзбург, А. Ф. Марецкого и других авторов. Разнообразны героини этих работ. «Северянка» Кудринского полностью погружена в мир традиционной культуры коренных народов, а «Северянка» Марецкого, хоть и одета в долганскую одежду, вполне современна, это женщина 1960-х гг. Для Брюханова и Гинз-

бург северянка – это жительница не тундры, а крупного села или города, в ее облике нет и намека на экзотику. Кобелев показывает нам крепкую и сильную русскую девушку, трудящуюся на одном из нефтяных месторождений.

Героини этих портретов-типов молоды и полны жизненных сил. Образы пожилых женщин также встречаются, но наполняются другим содержанием – здесь перед нами мудрые и спокойные хранительницы традиций северных кочевников. Особенно популярной стала линогравюра якутянина В. Р. Васильева «Якутский орнамент» из серии «Старое и новое»: пожилая женщина с трубкой на фоне орнаментальных полос – мотив, который также использовал в своем офорте «Женщина с трубкой» красноярский художник С. Ф. Туров. В акварели В. И. Кудринского «Летят годы» образ пожилой женщины дополнен изображением летящей чайки – характерным для художника символом быстротекущего времени.

Не остается без внимания портретистов тема отрыва коренных народов Севера от привычного уклада жизни. Она ярко раскрывается в картине Г. Н. Завьялова «Заочница». Особую роль в этом полотне играет второй план: «...висящий на стене национальный костюм с орнаментом, стоящий на полу антропоморфный амулет подчеркивают корни» [9, с. 28], происхождение девушки. В «Заочнице» Завьялов будто бы снимает с образа северянки внешнюю «этнографическую обертку» – и под ней оказывается активная, мыслящая современница, которая не порвала связи со своей родной землей. В акварели В. И. Кудринского «Василий Комаров» отношения коренных народов с основой их существования – родной природой – показаны через призму взаимоотношений звероведа Василия Комарова и прирученной им каменной куницы: поза мужчины немного напоминает позу зверька, но если взгляд куницы цепкий и жизнерадостный, то человек погружен в себя, выглядит подавленным. Несмотря на то, что главный герой изображен в родном для него пространстве (об этом свидетельствует северный пейзаж за окном), в его облике ощутима отстраненность от своего окружения.

Возникновение в среде северных народов прослойки творческой интеллигенции, а также новые тенденции в живописи 1970-х гг. привели к появлению произведений, трактующих образ северянина в русле «интеллектуального портрета». «Портрет Чахве» Ал. А. Шумилкина интригует сочетанием предметов искусства и традиционной малицы, в которую одет портретируемый. Художественный альбом держит в руках нганасанин Прокопий Бочуптеевич Порбин – герой одноименного портрета А. С. Шулжинского. Эти работы уместно рассматривать в контексте тематической картины того времени, изобилующей сюжетами, связанными с приобщением жителей далеких северных поселков к достижениям культуры («Красный чум» В. Ф. Капелько, «Осень в тундре (Скрипичный концерт)» Ю. Д. Деева, «Таймыр. День рыбака» В. Б. Рослякова).

Фиксируя интерес сибирских художников к портрету-картине, нельзя не отметить, что классический портрет, изображающий модель на нейтральном фоне без дополнительных деталей, в этот период не теряет своей актуальности. Такие портреты северян создавал новосибирец А. Ф. Марецкий. Простота композиции и изобразительного мотива позволила ему сосредоточиться на главном – передаче характера портретируемых, мира их мыслей и чувств. Художник не ищет типический образ, напротив, он подчеркивает индивидуальность каждого человека.

Можно утверждать, что портрет на тему Севера как жанр в творчестве сибирских художников оформляется именно в XX в. В этот период происходит окончательное преодоление и переосмысление традиций типажно-костюмного портрета и этнографии как таковой: между словами «северянин» и «представитель коренных народов» больше не ставится знак равенства. Наряду с оленеводами и рыбаками художники изображают и других героев – мужественных рабочих, инженеров, геологов. Отмечается большое внимание к женскому портрету, появляется особый северный автопортрет. Портретистов интересует тема трансформации традиционного уклада, новый облик мужчин и женщин коренных народностей, впитывающих культуру «мате-

рика». Именно эта проблематика и задает специфику северного портрета.

Индивидуальность человека наиболее полно раскрывается в классическом портрете на нейтральном фоне, а портреты-типы 1950–1970-х гг. все чаще тяготеют к жанру портрета-картины. Северянин в портрете-картине встроен в родную для него природную или промышленную среду, что дополнительно подчеркивается композиционными и колористическими средствами. Сибирское искусство XX в. меняется в русле общих тенденций развития советского искусства, поэтому в портрете северян мы находим отголоски сурового стиля и «интеллектуального портрета 1970-х».

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Амосова М. А., Копцева Н. П., Ситникова А. А., Середкина Ю. С., Замараева Ю. С., Кистова А. В., Резникова К. В., Колесник М. А., Пименова Н. Н. Этнокультурная идентичность в произведениях красноярских художников // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки = Journal of Siberian federal university. Humanities & Social sciences. 2019. Т. 8 (№ 12). С. 1524–1551.
2. Галямов А. А. Коренные народы Севера в произведениях советских художников 1950-х годов: репрезентация «школьной тематики» // Вестник угроведения. 2022. Т. 12. № 1. С. 175–184.
3. Гончарова Н. Н. Емельян Михайлович Корнеев. Из истории русской графики начала 19 в. / Н. Н. Гончарова. М. : Искусство, 1987. 381 с.
4. Зингер Л. С. Очерки теории и истории портрета / Л. С. Зингер. М. : Изобразительное искусство, 1986. 323 с.
5. Изобразительное искусство РСФСР 1917–1957 : Т. 2 : Художники краев, областей и автономных республик / авт. текста М. П. Сокольников. М. : Советский художник, 1957. 164 с.
6. Кандыбович С. Л., Разина Т. В. Коренные народы Севера России и Сибири в изобразительном искусстве как отражение социально-психологических представлений о них в обществе // Вестник Сыктывкарского университета. Сер. 2. Биология, геология, химия, экология. 2022. № 1 (21). С. 40–60.
7. Мальцева Е. А. Тенденции развития сибирской живописи 1950-х – начала 1970-х гг. (проблема сурового стиля) : дис. ... канд.

искусствоведения : 17.00.04 / Мальцева Елена Александровна. Барнаул, 2005. 218 с. Библиогр.: с. 139–169.

8. *Мешков В. И.* Первые встречи // Лисовский Н. В. Сибирский художник Д. И. Каратанов / Н. В. Лисовский. Красноярск : Красноярское книжное издательство, 1974. С. 118–119.

9. *Овчинникова Л. И.* Портрет-картина в творчестве Германа Завьялова // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. №1 (2). С. 27–31.

10. *Потапов И. А.* Первые художники Советской Якутии: (из истории становления якутского изобразительного искусства) / И. А. Потапов. Якутск : Якутское книжное издательство, 1979. 132 с.



1. Е. К. Кобелев. Тюменская нефть. 1960-е гг. Линогравюра. ГАУК ТО «Тюменское музейно-просветительское объединение»



2. Г. Г. Горенский. Рыбаки ненцы. 1972. Холст, масло.
Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова



3. Г. Н. Завьялов. Заочница. 1967. Холст, масло.
Томский областной художественный музей

**Предчувствие ухода,
или По ту сторону жизни: мотив смерти
в автопортретах шестидесятников**

В статье рассматриваются живописные автопортреты шестидесятников с мотивом смерти, анализируются варианты его раскрытия (в самостоятельных сюжетах или ряду сцен житийно-описательного характера), предпринимается попытка выяснить причины появления таких произведений.

Ключевые слова: живопись; автопортрет; отечественное искусство 2-й половины XX в.; шестидесятники; мотив смерти; похороны; предчувствие ухода; vanitas; В. Попков; Н. Андронов; В. Ватенин; В. Тюленев; П. Белов

Anna Shamankova

**Premonition of Leaving,
or On the Other Side of Life: Death Motive
in the Self-Portraits of Artists of the Sixties**

The author examines the oil-painting self-portraits of artists of the 1960s with the motive of death, analyzes the variants of its development (as a separate subject or in a series of scenes of hagiographic-descriptive character), makes an attempt to find the reasons for the appearance of such works.

Keywords: painting; self-portrait; Russian art of the second half of 20th century; men of the Sixties; death motive; funeral; premonition of leaving; vanitas; Victor Popkov; Nikolay Andronov; Valery Vatenin; Vitaly Tyulenev; Petr Belov

В публикации «Реализм, доведенный до отчаяния» об анти-сталинском цикле картин Петра Белова (1929–1988) есть фраза его дочери о том, что в автопортрете «Вся жизнь» (1987) художник

первым изобразил себя на смертном одре: «Композиторы писали „Реквиемы“, а в живописи подобной темы не возникало» [17]. Это утверждение верно лишь в том, что именно в такой интерпретации (включение в фоторяд «самого последнего снимка») мотив собственной смерти здесь появляется впервые. Однако ранее были и другие «прочтения», иные опыты представить себя в инобытии, увидеть себя по ту сторону жизни. Подобными экспериментами в отечественном искусстве второй половины XX в. отмечено творчество шестидесятников Николая Андропова, Виктора Попкова, Валерия Ватенина – еще молодых, но почти прошедших к 1960-м (времени создания интересующих нас портретов) «земную жизнь до половины» и приближающихся к условной границе «сумрачного леса»¹.

Безусловно, их работы, эпатажные для своих лет и не все тогда выставившиеся, были отнюдь не единственным и далеко не первым обращением к теме смерти, едва ли не магистрально восходящей из глубины веков. Культ мертвых, обусловивший особую «биполярность» универсума (мировоззрения), характеризовал еще древние культуры. Формула *memento mori*, известная в Европе со времен Древнего Рима, постепенно получает христианское осмысление: это изречение, напоминающее о суете сует и тщете всего земного, встречается не только в литературных памятниках, но и во многих произведениях изобразительного или декоративно-прикладного искусства.

Вообще, мотив смерти был одним из самых востребованных как в мировом, так и в отечественном религиозном пространстве: сцены потопа и уничтожаемых за грехи их жителей городов, «Страшный суд» и всадники апокалипсиса напоминали об ожидающем всех воздаянии, образы христианских мучеников, пострадавших за веру, – о силе убеждения и несломляемости духа. Тема жизни и смерти, пожалуй, была (после репрезентативной) наиболее популярной и в светском искусстве. Смерть изображали в виде скелета или костлявой фигуры, укутанной в длинный плащ с капюшоном, скрывающим лицо, в образе возникающего бесплотного духа, призрака-видения – проводника в иной мир. На старинных

полотнах и гравюрах смерть обнимает молодую женщину с зеркалом или сопровождает облаченного в доспехи всадника, дремлет у постели древнего старика или ютится у колыбели младенца. Особое распространение получили сюжеты *dance macabre* (пляска смерти) и «три возраста», в отдельную линию *vanitas* выделились аллегорические натюрморты.

В России популярностью пользовались гравюры и иконы из круга символично-догматических образов – памятники дидактического направления, возникшего в конце XVII – начале XVIII в., – нравоучительные «лабиринт духовный», «возраст человеческий», «смерть праведника и смерть грешника», «притча о богаче и Лазаре» и др. В «критическом реализме» второй половины XIX в. появлялись не только сцены проводов в последний путь и скорбных поминовений на могилах, но и образы молодых людей или барышень, пораженных смертельным недугом, портреты деятелей культуры, оставляющих свой завет грядущим поколениям: «Больной музыкант» М. Клодта (1859), «Н. А. Некрасов в период „Последних песен“» И. Крамского (1877–1878), «Больной художник» Ф. Бронникова (1861) и «Больной художник» А. Корина (1892) и др. И в искусстве конца XIX – первых десятилетий XX столетия, в целом отмеченном религиозно-философскими исканиями, можно выделить несколько направлений, в которых так или иначе раскрывается, напрямую или опосредованно, тема инобытия: символизм и модерн с образами-призраками, философия общего дела Н. Федорова и русский космизм, супрематизм, аналитическое искусство П. Филонова с «ожившими мертвецами» и т. д. Каждый затронутый аспект – тема отдельного исследования, отчасти уже проведенного или ждущего своих авторов.

И все же, это – взгляд со стороны, рассказ об уходе третьего лица. От первого же – о собственной смерти – готовы были поведать лишь единицы, воплощая свой опыт (видения себя в ином измерении) в автопортретах. В истории мирового искусства есть несколько известных примеров подобного рода. Св. Варфоломей на фреске «Страшный суд» (1536–1541) Сикстинской капеллы держит в руке снятую кожу с лицом-маской, которой, как считается, Ми-

келанджело придал свои портретные черты. Были и другие случаи представить себя в образах святых мучеников – как сопоставление тягот крестного пути сторонников веры и непризнанных мастеров. Иные личные мотивы двигали теми, кто «перевплощался» в умерщвленных отрицательных персонажей. Так, портретными чертами Караваджо наделена отрезанная голова филистимлянского воина в его полотне «Давид с головой Голиафа» (1609–1610). Известно, что во время создания этой работы живописец скрывался от правосудия, будучи заочно приговоренным к казни за убийство, случившееся во время уличной драки [см.: 21, р. 123]. К типу *vanitas* можно отнести «Автопортрет» Паоло Винченцо Бономини (1810), изображающего свою семью в ателье в виде скелетов, одетых по моде того времени, – супругу, ребенка (или подмастерья) и самого себя, отрисовывающего на белом холсте аллерегию смерти. В этот же круг входят более поздние символично-мистические и уже непосредственно автопортретные работы Арнольда Бёклина («Автопортрет со смертью, играющей на скрипке», 1872), Яцека Мальчевского («Смерть», 1902; «Автопортрет со Смертью за спиной», 1910), Луиджи Руссоло («Автопортрет», 1909, в «нимбе»-ореоле из семи черепов), Эгона Шиле («Провидец II», или «Смерть и человек», 1911) и др. «Автопортрет» («Раненый мужчина», 1855) Густава Курбе воспринимается на их фоне проявлением нарциссизма. Особо же выделяется среди всех «Автопортрет в аду» Эдварда Мунка (1903) – предельно драматичный и в прямом значении слова инфернальный.

В эпоху постмодернизма в творчестве европейских и американских художников тема смерти (в том числе собственной) и жертвенного искупления продолжает свое развитие вплоть до настоящего времени. В советском искусстве, сугубо реалистичном и не терпящем какой бы то ни было мистики (по крайней мере, в своем официальном прочтении), о смерти (или вечной жизни) напоминал не только Мавзолей-зиккурат Алексея Щусева, но и ставшие особой частью картины мира Страны Советов траурные шествия: проводы вождей или героев революции. В послевоенные десятилетия с сюжетом прощания с погибшими, открытым «Клятвой

балтийцев» А. Мыльникова (1946), в живопись приходит мотив оплакивания (пьеты), порой напрямую отсылающий к античным образам плакальщиц или образам Высокого Возрождения («Памяти павших» Ю. Непринцева, 1967; «Победа» и «Памяти поэта» Е. Моисеенко, 1972 и 1985 соответственно, и др.). Тогда же, с его развитием, неоднозначное решение получает и тема похорон – с уже неперменным мотивом будто бы иконного предстояния, отсылкой к христианскому осмыслению смерти и чину отпевания усопшего. Таковы «Похороны» (1971) и «Похороны в Исадах» (1985) В. Иванова, «Памяти брата. Плач» Е. Моисеенко и «Хороший человек была бабка Анисья» В. Попкова (оба – 1973).

Но чуть раньше этих, ставших программными произведений, в 1966-м, появились композиции «Похороны» К. Фридмана и В. Попкова, нередко совершавших совместные творческие поездки. По впечатлениям от одной из них Попковым была написана и работа «Тетя Феня умерла» (1968) с пометкой на обороте холста «Горе» [см.: 6]². «„Быть может, ярче всего талантливость Попкова сказалась в том, какие неожиданные были у него темы“, – говорил Е. Кибрик, учитель и друг художника. Меткими и емкими оказывались у Виктора Попкова часто и сами названия произведений» [6]. Это наблюдение относительно упомянутой картины можно отнести и к этюдной работе Попкова «Он им не завидует», написанной еще в 1962-м и вплотную подводящей нас к выбранному для рассмотрения мотиву – мотиву смерти в автопортретах шестидесятников. Неожиданным является в данном случае не только тема и название произведения, но и избранный художником ракурс. Вот оно – повествование от первого лица, взгляд из могилы³. «Лирический герой» этой композиции, покойник (а вместе с ним и автор, и зрители) видит прямоугольник проема глубокой ямы, искаженный резкой перспективой до трапеции. Границы ее обрамляют силуэты «плакальщиц» и сочувствующих: женщина с воздетыми руками (реплика образа Богоматери или Марии Магдалины с полотен мастеров Северного Возрождения), «гробокопатель», старик с внучкой... Их выбеленные лица напоминают маски древнегреческой трагедии. За фигурами на фоне лилового предзакатного неба с розоватыми перьями облаков,

будто вертикали копий или выпущенные стрелы, взметнулись следы от реактивных самолетов, мчащихся ввысь, на Запад. Что это, аллюзия на Карибский кризис октября 1962-го?..

П. Козорезенко-младший непосредственно связывает появление этой работы, в которой «пронзительная тревожность, ощущение надвигающейся катастрофы достигает пика» [5, с. 30], с политическими событиями. «Начало 1960-х повсеместно было связано с предчувствиями нового военного столкновения, поскольку противостояние СССР и США достигло своего апогея. Кульминацией холодной войны стал Карибский кризис – несколько дней октября 1962 года, в течение которых весь мир замер в напряженном ожидании военного столкновения. <...> Именно в те дни художник, как и многие, мучимый страшными предчувствиями, создал произведение, в котором выразил свои мысли и опасения по поводу происходящего: мертвые не завидуют живым, ибо будущее представляется крайне мрачным» [5, с. 31]⁴.

В те годы библейские эсхатологические пророчества о том, что живые позавидуют мертвым⁵, стали вновь популярны в свете международной полемики на тему ядерного оружия. В 1960-м увидела свет книга американского экономиста и футуролога Германа Кана «О термоядерной войне». Одна из ее глав называлась «Будут ли выжившие завидовать мертвым?» (Will the Survivors Envy the Dead?). «Вопрос этот рассматривался обстоятельно, с таблицами и диаграммами, а ответ давался в общем-то отрицательный: окончательной катастрофы не произойдет, процент погибших от прямых и отдаленных последствий войны будет гораздо меньше, чем думают. Кан, вероятно, хотел дать отпор „пораженческим“ настроениям в западных обществах» [9]. С другой стороны, еще в мае 1958 г. председатель КНР Мао Цзэдун заявил на VIII Съезде компартии Китая: «Если во время войны погибнет половина человечества, это не имеет значения. Не страшно, если останется и треть населения. <...> Если действительно разразится атомная война, не так уж это плохо, в итоге погибнет капитализм и на земле воцарится вечный мир» [12, с. 239]. В ответ на это высказывание Н. Хрущев уже после Кубинского конфликта в речи на митинге

советско-венгерской дружбы в июле 1963 г. заявил: «Когда говорят, что народ, совершивший революцию, должен начать войну... чтобы... на развалинах мира создать более процветающее общество, – это невозможно понять, товарищи! <...> Произойдет такое заражение земной атмосферы, что неизвестно, в каком состоянии будут оставшиеся в живых люди – не будут ли они завидовать мертвым?» [13, с. 2]⁶.

Итак, довольно большой по формату (104×74) этюд Попкова с надписью: «Он им не завидует», прочерченной черенком кисти по нижнему краю, стал актуальной и образной визуализацией полемике тех лет⁷. И несмотря на повествование от первого лица, эту работу нельзя считать автопортретом с мотивом смерти (лишь поиском неожиданного ракурса), хотя сама эта тема волновала мастера на протяжении почти всего творческого пути, короткого, но необычайно насыщенного. Козорезенко, бравший для подготовки своей книги интервью у многих лично знавших Попкова коллег по цеху, его родственников, друзей, сообщает о том, что «сильнейшим переживанием детства для будущего художника стала смерть младшего брата Толи, который умер от дизентерии, не дожив до года» [5, с. 14]. Тот же автор утверждает: «Тема смерти вообще всегда притягивала художника. Ему нравились кладбища, их особая атмосфера, печальная и одновременно значительная, очищающая от суетных мыслей. Попадая в любой незнакомый город, Попков первым делом отправлялся на кладбища и подолгу гулял там, разглядывая могилы, читая надписи на памятниках, высчитывая по датам возраст умерших. Фатум, смерть, смысл человеческого существования – понятия, ставшие ключевыми для зрелого творчества мастера» [5, с. 31].

О «черной полосе» с попыткой самоубийства в 1966 г. и о его предчувствии ухода незадолго до смерти говорили и писали неоднократно [см.: 5, с. 51, 76–78]. В хронике последних лет жизни художника можно выделить еще один необычный живописный факт. В год сорокалетия, которое, по народным поверьям, не принято отмечать, в его творчестве, наряду с известными и вошедшими в историю искусства произведениями, появилась работа

«Мне 40 лет» (1972), своим мистическим настроением близкая полотнам европейского символизма. В этой рубежной композиции соединились образы различных жизненных впечатлений и воспоминаний. Полупрозрачный ангел (архангел) сошел сюда из древнерусских икон или фресок (напомним, в том же году Попков написал «Северную часовню»), пейзажные мотивы, очевидно, происходят из Крыма, что подтверждает надпись в ленте в левом верхнем углу картины: «40 лет. Гурзуф». Силуэт Аю-Дага, высокие темные кипарисы на светло-бирюзовом небе стали театральной декорацией этой представленной мыслью художника сцены, неровная земная поверхность с упавшим на нее ничком обезглавленным телом – просцениумом. Голова с опущенными веками покоится на ладони небожителя, а потому одновременно с тревогой от сумеречного состояния природы мы ощущаем покой, умиротворение, безмятежность. Вне всяких сомнений, это пограничное остановленное мгновение предшествует переходу на новый этап. Быть может, здесь запечатлен тот момент, когда бесплотный дух влагает в героя новые ощущения, иные зрение, слух, речь, как в пушкинского пророка? Или это прощание души с телом?.. «Глядя на созданный художником образ, можно почувствовать, что сорокалетие стало для автора важным рубежом, поводом осмыслить собственную жизнь и то, что он успел сделать к этому сроку. <...> Мрачно-мистическое настроение этой картины пугает, и теперь, спустя годы, нам, знающим о судьбе Виктора Попкова, кажется пророческим» [5, с. 65]⁸.

1966–1967 гг. датируется «Автопортрет в гробу» Н. Андропова, «работа „вызывающе“ концептуальная», по определению Л. Мочалова [14, с. 23]. Обвиненный в 1962 г. в формализме⁹, Андронов успешно работал над монументальными проектами и вместе с тем на протяжении всей жизни создавал в станковой живописи философичные, наполненные особой образной символикой, порой граничащие с экзистенциальностью деревенские пейзажи («Устье. Пейзаж с инвалидом», 1963; «Мертвая лошадь и черная луна», 1967, и др.) и обобщенные до некой каноничности жанровые сцены. Все эти холсты сродни прозе деревенщиков. От

его длительного пребывания в Ферапонтове сохранилось и множество автопортретов-размышлений – взглядов на себя «без прикрас» («Неча на зеркало пенять...», 1970, и др.). «Как и в картинах деревенского бытия, где сталкиваются и взаимодействуют „земное“ и „небесное“, в автопортретах Андропова ведут между собой спор преходящее и непреходящее, человек и художник. Существовая нераздельно, эти ипостаси не равны друг другу. Художник восходит над человеком, что требует духовной работы, напряжения творческой воли и многого другого» [14, с. 23]. «Апофеозом (и „формулой“) этой коллизии (исходно: материального и духовного начал)» Л. Мочалов называет «Автопортрет в гробу» [14, с. 23], вобравший в себя, как и другие холсты Андропова, черты жанровой сцены. Ее единственный персонаж – лежащая в гробу фигура, бездейственное «действующее лицо» со смуглым ликом и светлыми, будто в белых перчатках, кистями рук. Изображенное на первом плане сценического пространства ружье воспринимается здесь символом финала драмы, орудием оставшегося за кадром активного действия. Помимо ружья, в этой «постановке» присутствует лишь фарфоровый заварочный чайник как воплощение всего ценного и хрупкого в грубоватой обстановке. Он же чуть позже появится в «Автопортрете с тараканом» (1969) Андропова и в его жанровой композиции «Детство. Жеребенок» (1969–1971), где предметов также совсем не много. Эти единичные атрибуты полотна – свидетельство как незатейливого быта художника-отшельника и деревенского жителя вообще, так и избирательного подхода живописцев-шестидесятников к деталям. В рассматриваемом «посмертном» портрете чайник лежит на боку, словно опрокинутый сосуд жизни. Не только он – все объекты: и тело в гробу, и ружье – лежат, символизируя полную неподвижность, остановившееся, замершее течение жизни. Динамичными элементами композиции остаются лишь неровные пятна фона-интерьера, сформированные замесами красок с натуральными пигментами¹⁰, а также зигзагообразные линии, проведенные по верхнему и нижнему полю полотна. Человек приходит и уходит, вещество жизни обращается в вещество смерти, а то, что вокруг, самое бытие при-

роды-космоса продолжается. Кажется, все принимается таким, как есть, безропотно и бестрепетно, и можно было бы трактовать «Автопортрет в гробу» как этакий деревенский тип *vanitas*, где смерть – часть жизни, если бы не одно обстоятельство.

Л. Мочалов, обращая внимание на ружье, которое, по законам драматургии, должно выстрелить и выстрелило, говоря о годах написания этой работы, отмечает: «...свежо было в памяти известие о самоубийстве в 1961 году Хемингуэя, олицетворявшего для шестидесятников творческую бескомпромиссность и независимость художника, в развитии же образной идеи путь Андропова от автопортретного самодопроса – к автопортретному самоубийству вполне логичен. Несомненно, сюжетный замысел картины – демонстрация, эпатаж властей предрежащих. Дерзкий ответ на расхожее выражение: „видели мы его в гробу!“ Но за эпатажирующим вызовом проглядывает нечто другое. Очевидно, более значимое: утверждение свободы творца, пусть даже в ее предельном проявлении. И еще – способность художника встать над самим собой. Андронов (Иванов, Петров) могут покончить с собой. Но даже им, если они настоящие мастера, оставившие свое послание людям, уже не убить себя – художников. И в этом, может быть, и горькое, но все-таки торжество искусства над жизнью, вечного – над вещным» [14, с. 24].

Итак, в данном случае мотив смерти можно считать отважно-бескомпромиссной реакцией на общественно-культурную обстановку и живописной трактовкой еще одной словесной формулы; жестом, вновь подтверждающим бесстрашие молодых мастеров, вступивших на художественную сцену в годы оттепели и нашедших новую форму и новое содержание. И в этом автопортрете Андропова, как и в работах Попкова и других шестидесятников, ощутимы приметы своего времени – приемы обобщения (крупный план, фрагментарность композиции) и использование наработок предшествующих эпох: совмещение нескольких ракурсов и обратная перспектива иконописи. А, может быть, Андронов идет еще дальше, и его автопортрет – своего рода отсылка к житиям святых подвижников, монахов, отшельников, в своей

аскезе нередко спавших в гробах? Интересен тот факт, что тогда, в 1966 г., вышел фильм А. Тарковского «Андрей Рублев», в одном из эпизодов которого («Феофан Грек. 1405 г.») возникает выразительный образ: переходя от стены к стене расписываемого храма, инок Кирилл вдруг видит лежащего на жесткой скамье, будто покойник на смертном одре, знаменитого старца (а эпизод «Страсти по Андрею» начинается с рассуждения Феофана о суете сует).

Еще ближе к житиям, а точнее, к житийным произведениям в изобразительном искусстве, включающим и мотив смерти, подступает В. Ватенин. Его автопортрет «Житие живописца Ватенина» (1968) отражает, более чем у кого-либо другого, пристальный интерес шестидесятников к древнерусскому наследию. Именно в этом произведении художник впервые применил новую для себя технику яичной темперы, рецепт которой «был взят от иконописцев». «Это картина-эксперимент и по технике, и по форме. Ватенин учится у древних мастеров принципам смысловой компактности, емкости изображения» [2, с. 19]. Написанный на дереве автопортрет повторяет композицию житийной иконы. «В двенадцати крупных „клеймах“ вокруг центрального изображения развиваются картины жизни художника, образы его воспоминаний; на светлое поле „средника“ двумя медальонами вынесены портреты его близких» [20, с. 155]. В отличие от масляной живописи, в яичной темпере художник применяет лессировки. «При быстром высыхании они позволяли править по написанному – поэтому и стали возможны наслоения образов» с тонкой детализацией мягкими кистями [2, с. 19].

В этом «автопортрете-исповеди» «нашлось место всем важным событиям до 1968 года» [4, с. 110]. Верхний регистр составили сцены из детства: от безмятежного вечера с мамой у постели засыпающего мальчика (толстый том на столе, на стене – портрет в старинной раме и часы с маятником в футляре) – через ритм цветных пятен первомайской демонстрации (малыш укрывается от нее в мире высокой травы с гигантскими божьими коровками, гусеницами, мотыльками) – в пламя пожара 1941 г. Воспитательница

в платочке и легком платье собирает детей на фоне полыхающего огня – в рыжем пейзаже с ломающимися зданиями и смотровой вышкой, красным диском солнца и военным самолетом¹¹. Завершает этот ряд эпизод из жизни в эвакуации – заготовка дров: рано повзрослевший герой несет высокую охапку поленьев; вдали виден силуэт горящего деревянного храма.

Два «клейма» второго регистра посвящены отрочеству: босоножий юнец в 1945 г. возвращается в город (Ленинград можно узнать по горбатуму мостику, мощеной набережной, чугунным оградкам и фонарю) и начинает корпеть за книгами при свете свечи. Как и другие сюжеты этой «житийной» композиции, данный емко наполнен говорящими деталями: здесь изображены идущие на работу пленные немцы и разглядывающие их горожанки в трауре, разрушенные строения, быт и нравы послевоенного двора. Учеба в художественном училище с 1947 г. отмечена не только преклонением пред великими творениями мастеров прошлого (паренек, «совсем юный, повторяя позу блудного сына, стоит перед картиной Рембрандта» [2, с. 19], в интерьере – копия-фрагмент с портретом старика, череп, наброски и этюды), но и многими сложностями (ночные штудии на фоне зданий с освещенными окнами, провал в краткий сон – голова окована тяжелой металлической цепью).

Седьмой и расположенный под ним девятый эпизоды не отделены друг от друга светлой полосой, как остальные «клейма». Верхний повествует об академической жизни, символами которой становятся профиль таинственного сфинкса, расстекловка огромного окна мастерской, опрокидывающийся ствол классицистической колонны, выдвигаемой работягами из антуража советского искусства, и ряд работ-постановок обнаженной модели. Эту композицию соединяет с нижней арка-срез сводчатого помещения с сидящими за почти пустым праздничным столом юношами (на одном – колпак арлекина), далее вниз разворачивается, как восточный свиток, среднеазиатский пейзаж с характерной архитектурой и конусами гор-холмов на дальнем плане – отображение творческих практик, столь много значащих в учебном плане репинского

института и становлении художника. Восьмое клеймо (справа) является собой семейный портрет: на первом плане – жена с цветной книжкой у кровати дочери, в изголовье – седовласая мать; художник изображен в одном с ними пространстве, но наедине с собственными мыслями – спиной к зрителю, у чистого холста. «Отдельные сценки настолько четко организованы, что послужили эскизами будущих картин», – замечает супруга Ватенина [2, с. 19].

Самый нижний регистр представляется пространством размышлений о жизни и творчестве, путешествий и поисков, осмысления собственного пути. Начинаясь с восточных образов, оно переходит в условный петербургский пейзаж, увиденный с высоты птичьего полета, с театрально раскрытой посреди него сценой-мастерской, в которой есть икона Богородицы, сезанновский натюрморт с оранжевыми фруктами на мольберте, ряд бутылей, те же старинные часы в футляре, но расположенные уже в горизонтальной плоскости, и спящий в этом антураже художник. Далее он пишет себя сидящим на ступенях, с вихрящимся вокруг разноцветным потоком мыслеобразов и крупными песочными часами на первом плане. Этот эпизод, лейтмотивом которого стала мысль о скоротечности жизни и временности всего преходящего, будто бы подводит итоги. В то же «клеймо» вошел слева «фрагмент, напоминающий окошечко в будущий город», как поясняет Н. Ватенина. «Улицы запружены народом. Но что самое удивительное – по мостовой движутся машины странной формы, похожие на гробы. В 1953 году Валерий ездил в Москву на похороны Сталина. Поднявшись по пожарной лестнице на крышу пятиэтажного дома, он увидел процессию. Трудно предположить, что художник подразумевал, работая над картиной в 1968 году. Может быть, прощание с новыми иллюзиями?» [4, с. 110–111]. Так или иначе, мотив автомобилей-гробов перекликается – и образно, и содержательно – с последним, двенадцатым «клеймом», в котором появляется образ-лик главного героя, лежащего за кладбищенской оградой. Его перевернутое лицо с закрытыми глазами чуть срезано нижним краем рамы; вокруг на темно-зеленом фоне прочитываются погасший фонарь и условные столбики-обелиски, напоминающие те же проекции-прямоуголь-

ники машин. Чуть оживляют этот печальный пейзаж падающие рыжие листья. Еще более наглядно (по сравнению с «Автопортретом в гробу» Андропова), как некогда в дидактических лубочных картинках, смерть осмысливается здесь неизменной частью жизни, ее итогом, а вся жизнь, яркая и насыщенная, – предвосхищением инобытия.

Каким изображает себя автор в последней посмертной сцене? Он отнюдь не стар, обрамляющие лицо волосы и бакенбарды, борода (и появившиеся здесь усы) окрашены почти в тот же темно-русый цвет, что и на портрете в центральной части композиции. Лицо не бледно, его охристый оттенок дополняется бронзоватым отливом; лишь несколько морщин на челе свидетельствуют об усталости. Образ мужчины среднего возраста, будто бы уснувшего для вечного покоя...

«Работа над автопортретом заставила художника взглянуть на свою жизнь как бы со стороны – от рождения и до смерти. Живописи в ней отводится центральное место» [2, с. 19]. Действительно, в том или ином качестве – как образы мыслящего мастера или сцены его творческого пути – живопись присутствует почти в каждом «клейме» этой многосоставной композиции. И собственный портрет, будто бы с претензией на возведение себя в ранг святого (а что может быть ближе святости, чем искренность, отзывчивость, радость и видимая простота, соединенные с тяготами жизненного и творческого пути?), Ватенин размещает именно в «ковчеге», но при этом относится к своей персоне вполне адекватно, даже с некоторым сарказмом. Известно, что изначально в среднике было изображено лишь лицо художника, крупное, с заостренным подбородком, более напоминающее лик, однако впоследствии, в 1973 г., он переписал свой портрет: «голова в центре „Жития живописца...“ была записана сидящей фигурой, что устранило повод для абсурдных аналогий с иконописью» [4, с. 111]¹². Впрочем, даже не зная об этом обстоятельстве, мы видим, во-первых, что в содержательном плане, в отличие от молебельного житийного образа, в основу событийной канвы композиции мастера-шестидесятника легли личные впечатления-воспоминания (как если бы

повествование шло от первого лица), во-вторых – их отбор, как и в целом взгляд автора на свой жизненный путь, реалистично-объективен: здесь нет и не может быть сюжетов, повествующих о чудесах, совершаемых главным персонажем при жизни либо после смерти. Есть лишь начало и конец.

Сложно сказать, лежало ли в основе этого замысла предчувствие ранней смерти. Двумя годами ранее, в апреле 1966-го, когда ему было тридцать три, Ватенин попал на мотоцикле в первую серьезную дорожную аварию, которая чуть не лишила его жизни. «В течение двух месяцев он перенес несколько операций и мучительную неподвижность с ногой на растяжке» [3]. Подобные события, нередко воспринимаемые как второе рождение, заставляют серьезно задуматься. Возможно, неким итогом таких размышлений, счастливо соединившихся с пристальным вниманием к художественному наследию Древней Руси, и стал его житийный автопортрет. Было ли в нем предвидение последующих коллизий? В сорок лет, в 1973 г., Ватенин переписал центральную часть своего «жития», в сорок четыре – 16 июня 1977-го – он трагически погиб «в дорожной аварии на 11-й линии Васильевского острова» [4, с. 219].

Выявляя общность творческих установок, Н. Ватенина пишет: «Из москвичей Ватенину близки В. Попков и Н. Андронов. Это люди одного поколения. Знание глубинных пластов народной жизни, умение жить ее болью, памятью и сегодняшним днем придавали их творчеству основательность, размах. Андронов, отвлекаясь от конкретности, уводил свои образы в сферу философскую, созерцательную. Ватенин и Попков выражали мысли в более доступной, литературно разработанной форме. Они умели развернуть повествование в большой жанровой картине» [4, с. 157]. Роднило наших шестидесятников и особое, фатальное, отношение к смерти.

Спустя десять лет после гибели Ватенина и почти двадцать со времени его работы над «Житием...» появился автопортрет «Вся жизнь» Петра Белова. В конце 1980-х – начале 1990-х, уже по-смертно, этот театральный художник стал известен в России и за рубежом благодаря своим станковым произведениям, а именно

антисталинскому циклу: 22 работам, написанным в последние два с половиной года жизни, с лета 1985-го до января 1988-го. В этот интенсивный творческий период Беловым были реализованы замыслы, посвященные не только драматичным страницам истории России, но и памяти родителей, и собственной жизни «в общем контексте». Дочь художника убеждена: в его «последних картинах присутствует тема смерти» [17]. Отобразив различный уровень осмысления, она раскрывается в работах автопортретного плана «Инфаркт» (1986), «Вся жизнь», «Уход» и «Вознесение» (все – 1987). Первая представляет собой натюрморт-обманку с лежащими на рабочем столе документами человека, словно грозой, настигнутого инфарктом. Палец художника надавливает на тубу с краской, и большое чернильное пятно растекается по раскрытому паспорту, личному листку с припиской-констатацией «обширный инфаркт миокарда», а оказавшаяся под ними страница газеты от 7 ноября 1986 г., вероятно, датирует свершившееся «пограничное» событие, исход которого пока неясен.

Полотно «Вся жизнь» Петр Белов написал за несколько месяцев до смерти. Он изобразил себя стоящим в правой части композиции на фоне стены, которая в лучших сюрреалистических традициях (или практике сновидений) обращается в пейзаж с дорогой – еще один немаловажный мотив в искусстве, и особенно русском. Низкая линия горизонта позволила органично соединить эти два пространства – стены и пейзажа. К стене будто бы прикреплены кнопками фотографии: их визуальное повествование выстраивается по европейским законам восприятия – слева направо, от рождения – до смерти. И одновременно двухмерное пространство холста приобретает третье измерение, развиваясь вглубь композиции, куда уходит по дороге-тропинке ставшая едва различимой фигурка.

Для рассказа о своей жизни Белов выбирает подлинные кадры, сделанные в годы, оказавшиеся судьбоносными для страны: «...вот маленький мальчик в детской кровати, – комментирует Е. Белова, – это 1929 год, год рождения (и «великого перелома», начала коллективизации. – А. Ш.). Потом [страшный] 1937 год – ему 8 лет. Затем 1953 год – смерть Сталина, папе 24 года. Следующая дата –

1964 год – конец оттепели, когда убрали Хрущева. Потом 1977-й – маленькая фотография, потом его автопортрет крупным планом и неожиданно – папина фотография уже на смертном одре» [17]. Ее, по словам дочери художника, он тоже написал с реального снимка – своего профильного портрета, развернув его горизонтально, после чего признался: «Я себя сегодня писал в гробу, даже самому как-то не по себе стало...» [цит. по: 17]. Каждая фотокарточка датирована чернилами, за исключением самой последней, чья дата остается открытой. Как видим, в композиции соединились несколько образов, различные ипостаси: от младенца – через живописный портрет, фиксирующий внешность художника в момент написания картины – к безжизненному телу на финальном снимке; от семи зримых и узнаваемых ликов конкретного человека – до отправляющегося в инобытие бесплотного, исчезающего духа. На него или на начало жизненного пути, в прошлое, будто бы смотрит обернувшаяся (вновь по сновиденческим законам) тень стоящего у стены героя, изображенного, напротив, в легком развороте в сторону «завершения жизни». Чуть левее его фигуры возникает еще один значимый персонаж – часы («подлинные», оставшиеся «от прабабушки» [17]), как маятник или метроном, задающий ритм жизни и ее отмеряющий, – извечный символ бренности и скоротечности всего преходящего. Но, напоминая о том, что всему свое время (прийти в этот мир и – оставить его), они отсылают и к вечности¹³.

В декабре того же 1987 г. П. Беловым были написаны еще две тематически связанные с этой работы. В отклике «Прозрение» (1988) С. Юрский образно рассуждает о композиции, позднее получившей название «Уход»: «Человек ушел в белое пространство листа бумаги. В белый снег под белым небом. Ушел из комнаты, где бывали близкие ему люди, где был быт, была жизнь. <...> Чья-то рука взяла со стола чистый лист и поставила его ребром на плоскость стола. Как холст. Видимо, человек вглядывался в пустоту, предчувствуя, что она наполнится его волей. <...> На этот раз он увидел самого себя, одиноко уходящего. Наверное, это было как прозрение. Вдохновляющее и беспощадное. Мысль стала осязаемой, телесной. Мысль коснулась бритвенно острой грани

бытия. Судьба коснулась края жизни. Что почувствовал художник, когда философия, любовь к мудрости соединились с сегодняшней живой болью, когда сложность выразилась через простоту, когда мастерски скомпонованный „эффект присутствия“ в натюрморте вдруг наткнулся на предчувствие вечного отсутствия, когда его рука рисовала сама эту руку – руку того, кто уходил в белизну, оставляя неяркие следы?» [см.: 16, с. 10]¹⁴. Наиболее же мистической в этом ряду стала работа, впоследствии озаглавленная «Вознесение». Запечатленный на ней космический пейзаж увиден духом-сознанием, стремительно поднимающимся ввысь; это его последний взгляд (и автора, и наш, как и у Попкова в этюде «Он им не завидует») на остающуюся внизу планету или вселенную с вихрем энергий. В фокусе зрения оказываются обнаженные бледные ступни с биркой на левой щиколотке: нанесенный на табличку номер 61287 обозначил дату завершения работы. Е. Белова вспоминает: «Я тогда не знала, что покойникам вешают такую вот бирку на ноги, и когда папа нам эту картину показал, мы с мамой ее еще крутили вверх-вниз. Если картину... перевернуть, то ноги сверху вниз спускаются, и кажется, что изображен повешенный человек; а если на нее смотреть снизу вверх, то кажется, что это полет во Вселенную» [17]. Таким образом, здесь мотив смерти трансформируется в повествование от первого лица об одном из начальных этапов существования души по ту сторону жизни, ее путешествии на седьмое небо...

«Да, безусловно, в этих картинах было какое-то предчувствие ухода, – говорит Е. Белова, – но когда он нам их с мамой показывал, то у нас тогда никаких тревожных предчувствий не возникало» [17]. Завершающими аккордами размышлений художника об уходе воспринимаются образы куполов-свечей в нескольких его пейзажах. И в самой последней пастели, оставшейся на доске в мастерской («Переславль-Залесский. Плещеево озеро», 1988), «возникает свеча, пламя которой превращается в золотистый купол» [17]. П. Белов умер 30 января 1988 г. от повторного инфаркта. Через три месяца, 22 апреля, в московском Доме актера открылась его первая персональная выставка.

Подведением итогов – не только своей жизни, но и целого поколения, яркой эпохи, оставшейся далеко в прошлом, – воспринимается полотно Виталия Тюленева «Конец шестидесятых» (1993). Вообще, все творчество Тюленева начала 1990-х, когда в одночасье сменилось все и не осталось в живых многих неординарных людей, некогда формировавших «новое» искусство, отличается трагическим восприятием, и особенно драматичны созданные им в эти годы автопортреты. В работе «Рождественский гусь» (1991) изображена отрезанная голова на блюде¹⁵; искаженное цветными пятнами лицо в зеркальном осколке стало центральным объектом его «Автопортрета с двумя свечами» (1993)¹⁶, тогда же появился «Автопортрет со свечой» – с наведенным на зрителя (или на свое отражение в зеркале?) пистолетом... Свидетельствуют ли они о предчувствии преждевременного ухода или отражают собственные все размышления о смерти?..

В картину «Конец шестидесятых» вошел тот же мотив, что и в рассмотренный выше автопортрет Н. Андропова. Персонаж Тюленева также наделен портретными чертами автора. Убеленный сединами мужчина, но еще не старик, не в торжественном костюме, в обычном свитере – одежде интеллигентов-шестидесятников – изображен в гробу с зажженной свечой в сложенных на груди руках и босыми ступнями. Но, в отличие от внешне статичной работы Андропова, эта сцена воспринимается как путешествие в гробу, ставшем здесь ладьей в условном пространстве забвения. Гроб покоится на глади пруда или плывет по реке в окружении белых кувшинок. Его безвольное существование подчеркнуто намеренным волевым действием, выраженным в присутствующей рядом утке с утятами. Чуть поодаль, впереди по течению движется крышка гроба, будто столешница или надгробие, плита саркофага, с гитарой (атрибутом шестидесятых) и поминальным натюрмортом. А выше проносятся по полям и рощам образы-видения «золотой эпохи».

А. Королев предлагает такую трактовку: «...фантастическая сцена охоты с всадниками в цилиндрах, дамами, русскими борзыми должна, вероятно, означать романтический дух „шестидесятых“».

Вместе с гробом, гитарой и покойником со свечой на груди – они становятся символами рухнувших надежд того поколения. Чувствуется ностальгическое настроение этой картины: тонкая, почти перламутровая живопись, навевающий печальные мысли мотив с гробом и гитарой. Недаром всадники „пушкинского“ вида напоминают о классике. Элегия – один из излюбленных жанров той эпохи. Словно поэты золотого века русской поэзии, Виталий Тюленев оплакивает ушедшую молодость, а вместе с ней и надежды, которые затем „истлели быстрой чередой, как листья осенью гнилой“» [10, с. 232].

Все на полотне свидетельствует об уходе, прощании – и простирающаяся ветка дуба, и диск солнца в дымке. Проститься здесь будто бы собрались и сами образы, в том числе из написанных ранее полотен (лежащая фигура в пейзаже с деревьями-свечами из «Храма», 1992, и др.). Возможно, и это последнее путешествие в гробу-ладье сродни опытам старцев, описанным в житиях¹⁷. А река всегда занимала важное место в бытии и творчестве Тюленева, и не случайно образ Реки становится центральным в его последнем рассказе «Голый старик» (1997) [см.: 7, с. 99–125], где нашлось место также и мотиву кладбища, и собственной могилы... «А потом случилось ужасное, – вспоминает Г. Егосин. – В августе 1997 года на даче под Выборгом Виталий погиб при загадочных обстоятельствах. Просто невероятно, как мог этот сильный, прекрасно сложенный, спортивный человек, охотник и неутомимый путешественник так нелепо уйти из жизни» [7, с. 132]. Несчастный случай произошел 25 августа 1997 г.

Полотно «Конец шестидесятых» В. Тюленева становится последним в ряду рассматриваемых произведений с мотивом смерти. Полнее раскрывая обозначенную проблематику, можно было бы остановиться на мотиве сна в автопортретах, порой сопоставимого с забытием или смертью. Спящим у картины при горящей свече изображает себя В. Ватенин в работе «Белая ночь в мастерской» (1970); в зыбком мареве-морозе пребывает герой полотна В. Попкова «Работа окончена» (1972), написанного в один год с «Северной часовней» и работой «Мне 40 лет». Особое значение в развитии те-

мы получил бы и мотив прощания в мемориальном (историческом) портрете. В частности, он ошутим в картине Попкова «Осенние дожди. Пушкин» (1974): поэт, стоящий на крыльце усадьбы в Михайловском, обращается в проводника, приглашающего мятущийся дух художника в новый путь, – великий предшественник, как Вергилий для Данте, и ступени усадьбы, спускающиеся в идеальный русский пейзаж, к берегу Сороти, становятся началом пути, ведущего сквозь ад и чистилище в рай.

Однако задачи и рамки статьи не позволяют подробно проанализировать эти явления. Неоспоримо то, что разные эпохи представляли художникам различные формальные и содержательные возможности. В современном российском искусстве не одно десятилетие существует направление некрореалистов, актуализирующих и пытающихся визуализировать смерть как прижизненное состояние [см.: 10, с. 28]. Не рассуждая о танатосе, но не менее эпатажно для своего времени работали и совершенно иного добивались мастера 1960-х. Примечательно, что к теме похорон – применительно к судьбе обычного человека (не героя революции или бойца, павшего смертью храбрых) – обращаются именно шестидесятники. Перенесшие в годы оттепели фокус внимания с праздников на «суровые будни», во второй половине 1960-х они и одиночество, и скорбь вводят в круг устоявшихся образов: смерть и похороны воспринимаются отныне как данность, факт бытия, обыденное и ровное, но все же волнующее и бередящее душу событие в череде будней. Именно в 1960-е эта тема вновь становится актуальной. Возвращенная оттепелью, не символизирует ли она в то же время прощание с этой недолгой порой? Не олицетворяет ли погребение несбывшихся идеалов?..

Одним из аспектов этой проблематики видится и мотив смерти в автопортретах – прямых отображениях мировосприятия, убеждений, личного опыта. Мотив собственной смерти делает произведения предельно откровенными, исповедальными, даже если в них ошутимы отголоски умонастроения своего времени, политические события или расхожие формулировки. В этих работах, как и в целом в творчестве шестидесятников, нашли отражение их мятужные ис-

кания – соотнесения внешнего и внутреннего, формы и содержания, материального и духовного; впечатления от многочисленных поездок, философия деревенского быта и некоторые композиционные принципы и приемы древнерусского искусства.

Автопортреты с мотивом смерти, предвосхищающие трагедию или сообщающие о пограничных состояниях, помимо раскрытых в них индивидуальных образов, отличаются в технико-технологическом отношении (масло, яичная темпера, добавление натуральных пигментов, смешанные материалы) и степенью проработанности (от бегло выполненного этюда до документально-четко прописанного фотографического ряда). Различен выбор антуража: пейзаж Тавриды как идеальное место для расставания души и тела; абстрактно-аскетичный интерьер, в котором тело в гробу воспринимается итогом «суровой» правды, отказа от компромисса, «отшельничества» и духовных исканий; кладбищенский покой в конце «жития», наполненного частными радостями и горестями на фоне исторических событий; водная стихия как безупречная среда для путешествия среди романтических видений прошлого; мастерская с фотоснимками, стены-границы которой исчезают, или покидаемая Земля... И каковы бы ни были причины появления этих произведений – конфликт личности и идеологических (стилистических) норм-установок своего времени, натянутый нерв, трагедия творчества, драматизм судьбы, ностальгия по ушедшей эпохе и прощание с нею, – каждое из них характеризует познание Бытия, осмысление себя в этом мире, каждое – результат некоего внутреннего горения, связанного с ощущением неизбежности ухода.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Правомерно ли называть всех их шестидесятниками? Н. И. Андронов (1929–1998) и В. Е. Попков (1932–1974), мощно заявившие о себе на рубеже 1950–1960-х и затем активно экспериментировавшие, несомненно, таковыми являются. Творчество В. В. Ватенина (1933–1977) и В. И. Тюленева (1937–1997), о котором мы также вспомним, связанное в первую очередь с феноменом группы «Одиннадцати» в ленинградском искусстве 1970-х, по сути, соединило шестидесятников и чистых семидесятников.

Тем не менее, рассматривая вещи, написанные в 1960-е (или в отдельных случаях тематически связанные с ними), будем именовать героев этой статьи шестидесятниками.

² Впервые воспроизведена в альбоме: [18, с. 250–251].

³ В тексте книги-альбома П. Козорезенко-мл. название работы дополнено именно этим определением: «Он им не завидует, или Взгляд из могилы», хотя в подписи к изображению отсутствует [5, с. 30, с. 145]; появляется подзаголовок и в издании с текстом В. Левашова [см.: 11, список ил. на отвороте обложки].

⁴ В. Левашов также упоминает о создании этой работы в год Карибского кризиса [11, с. 21], вспоминая о ней в связи с особенностями построения пространства полотна «Северная часовня», созданного десятилетием спустя, – со взглядом изнутри картины: «Вот откуда композиция „Северной часовни“, откуда взгляд, которым мы отвечаем взгляду мальчика. Собственно, это взгляд только во вторую очередь наш, а прежде всего – взгляд художника. Именно его первым втянуло в собственное изображение, сделало художника персонажем. Подобный опыт у Попкова не единичен. Градус автоперсонажности у него резко возрастает в последние годы жизни, когда он буквально облачается в одежды собственных героев. Сначала в шинель отца (на самом деле – в шинель тестя) в одноименной знаменитой работе все того же 1972 года. Затем в наряд начала позапрошлого века, когда работает над картинами, посвященными Пушкину. При этом симптоматично, что и герои, с которыми он отождествляется, не из числа живых, и пространство изображения становится все менее физичным» [11, с. 21–22].

⁵ Подробнее о библейских источниках этого изречения см.: [1].

⁶ Высказывание главы советского государства в Америке было встречено с пониманием: «После убийства Джона Кеннеди его вдова Жаклин писала Хрущеву: „Он не раз цитировал в своих речах Ваши слова: ‘В будущей войне оставшиеся в живых будут завидовать мертвым’“» [9].

⁷ Однако схожие мотивы можно увидеть и в наше время. Так, ставший афишей кадр фильма «Я не боюсь» («Io non ho paura», 2003, реж. Габриэле Сальваторес), снятого по одноименному роману Никколо Амманити (2001), представляет собой то же композиционное решение: мальчик (на фоне синего неба) заглядывает в глубокую темную яму, мы видим его глазами обитателя этой ямы, который при первом обнаружении кажется главному герою мертвым.

⁸ Подводя итоги жизненного и творческого пути мастера, П. Козорезенко-мл. называет В. Попкова «художником, вглядывающимся в то, что находится за гранью». «Это ощущение близости к некоему

пугающему, но очень важному пограничью, то самое ощущение, от которого комок в горле, нередко исходит от работ настоящих художников. Но Попкова отличала какая-то особая замороженность темой смерти. Существует мнение, что для художника смерть имеет большее значение, чем для простых смертных, достраивая до полноты его творческий образ, словно в ней содержится некое очень важное финальное послание о художнике. Как ни кощунственно это звучит, Попкову „досталась“ совершенно уникальная смерть, никак не вписывающаяся в „стилистику“ времени, в котором он жил. Советский застой, уже отходящая на периферию общественного сознания военная пора, по сравнению с которой 1970-е годы можно назвать сытыми, последние отзвуки „сурового стиля“ (как мы сейчас понимаем, последнего большого стиля XX века), дефицит ярких личностей... и в этом успокоившемся, все больше тяготеющем к усредненности мире вдруг раздался выстрел. Как в пушкинское время, в которое мастер так хотел вжиться» [5, с. 78].

⁹ На выставке «30 лет МОСХ» в 1962 г. его «Плотогоны» были названы «примером злостного формализма».

¹⁰ Н. Андропова считают начинателем интереса к использованию природных минеральных пигментов в 1960-е гг.

¹¹ Ватенин был эвакуирован со школой в Шабалинский район Кировской области [3].

¹² Первоначальный вариант работы (черно-белый фотоснимок) воспроизведен в издании 2006 г. [см.: 4, с. 253, 256]. Автор книги подчеркивает: «Ватенин всегда объяснял, что он лишь учился у древних мастеров композиции» и приводит его слова: «...прием клейма в иконе в очень стройной пластической форме передает развитие повествования во времени. Такого удачного сочетания емкости и выразительности не припомню в обычной станковой живописи. Каждое клеймо, как солдат в мундире, все вместе – это стройная шеренга, в отдельности – личность. Мне захотелось перенести этот способ в наше время, чтобы по возможности это не выглядело подделкой, и заодно попробовать себя в новой технике. Момент автобиографии выбран потому, что в силу своего невежества я себя знаю лучше других...» [цит. по: 4, с. 111].

¹³ А. Смелянский вспоминает: «Незадолго до смерти Петр Алексеевич Белов показал мне работу, которая получила потом название „Вся жизнь. Автопортрет“. Там семь фотографий на стене, от детской до той последней, ритуально-посмертной. В них „вписан“ автопортрет. В этой цепочке и последовательности – облик меняющегося времени, бег времени, переданный через смену человеческих лиц, одежды, деталей и освещения.

Собственная жизнь сделана театром. Посмотрев работу и почувствовав что-то неладное, я промямлил: „Ну, куда ты спешишь, что это за сюжет такой?..“ Он виновато улыбнулся и ответил: „Нет, это нормально, надо же заглануть туда, не так долго осталось“...» [15, с. 8].

¹⁴ Приведем еще один из многочисленных печатных отзывов. «Это был мужественный человек. Он не побоялся написать картину о себе – „Инфаркт“, а он действительно перенес инфаркт и вернулся после этого к творчеству, он написал „Автопортрет. Вся жизнь“, где на фоне своего живописного портрета поместил серию своих фотографий – от детского до... лежащего на смертном одре... Да, он знал, что смертен. Да, он знал, что предстоит путь в небытие (об этом самая последняя гуашь – „Уход“), но спешил оставить свой завет» (см. фото вырезки с текстом Е. Голубовского «Завет Петра Белова» из газеты «Вечерняя Одесса» от 09.06.1989 г., с. 3, воспроизводится в издании: [16, с. 69]).

¹⁵ В. Тюленев так прокомментировал эту работу: «Живу в деревне. Сам себе противен. Зима. Мороз. Представил свою голову на блюде, обложенную огурчиками и помидорчиками. Бутылка. Рюмка. Прошу, господа! Ужин подан!» [цит. по: 19, с. 51].

¹⁶ Значительно раньше увидел себя в куске разбитого зеркала В. Ватенин («Окно в мастерской с автопортретом в осколке зеркала», 1966).

¹⁷ В современной литературе житийный мотив сна-плавания в гробу встречается в романе Е. Водолазкина «Оправдание острова» (2021) – в эпизоде с епископом Феофаном. «Спустя два года, когда ложе гроба было закончено, Феофан стал использовать его для ночного сна. За те месяцы, что он работал над крышкой, ему удалось выровнять те места ложа, которые доставляли неудобство. Спать в гробу владыке понравилось, и сны его там были светлы. Снилось ему по преимуществу детство, проведенное у моря, ибо он родился в семье рыбака. <...> Как в детстве, отталкивался от берега и, сложив весла, ложился на просоленные сети и смотрел в небо, и лодку покачивало, и небо ему казалось морем, а море – небом. И тогда свой гроб он начал называть лодкой, утверждая, что всякую ночь отправляется в плаванье» [8, с. 42–43]. Возможно, имя этого литературного персонажа – оммаж А. Тарковскому, а точнее, образу Феофана Грека, представленного в ранее упомянутом эпизоде кинокартины «Андрей Рублев».

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бурцев Д. Живые позавидуют мертвым. 14 сент. 2022 // Фома : эл. версия журнала. URL: <https://foma.ru/zhiwe-pozavidujut-mertvym.html> (дата обращения: 20.09.2022).

2. Валерий Ватенин. Альбом / авт.-сост. Н. А. Ватенина. Л. : Аврора, 1988. 26 с., [27] л. цв. ил.

3. Валерий Владимирович Ватенин // Cyclowiki.org : эл. ресурс. URL: https://cyclowiki.org/wiki/Валерий_Владимирович_Ватенин (дата обращения: 18.09.2022).

4. Ватенина Н. А. Валерий Ватенин. СПб. : Русская коллекция СПб, 2006. 304 с.

5. Виктор Ефимович Попков. 1932–1974 : [Книга-альбом к 80-летию художника / текст П. П. Козорезенко-мл.]. М. : П. П. Козорезенко-мл., 2012. 457, [6] с.

6. Виктор Попков. «Тетя Феня умерла» / авт. текста О. Воронина [фрагмент статьи для сб. «Романтики в отечественном искусстве второй половины XX века» из серии путеводителей «Двадцать пять»] // ММОМА : Московский музей современного искусства. URL: <https://mmoma.ru/col/view?id=60> (дата обращения: 20.08.2022).

7. Виталий Тюленев. Живопись. Акварель. Размышления. Воспоминания современников / авт. вст. ст. Т. А. Яковлева. СПб. : НП-Принт, 2008. 156 с.

8. Водолазкин Е. Г. Оправдание Острова : роман. М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2021. 405, [11] с.

9. Живые позавидуют мертвым : опубли. 01.08.2009 // Читаем вместе : эл. ресурс. URL: <http://chitaem-vmeste.ru/reviews/articles/zhiwe-pozaviduyut-mertvym> (дата обращения: 20.09.2022).

10. Жизнь после жизни : [каталог межмузейной худож. выставки] / ЦВЗ «Манеж»; авт. текстов: Е. Андреева, В. Богдан, Е. Павлычева и др.]. СПб., 2019. 336 с.

11. Левашов В. Виктор Попков = Victor Popkov. М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. 68 с.

12. Маоизм без прикрас : Сборник / пер. с кит.; сост. и вст. ст. М. Л. Алтайского. М. : Прогресс, 1980. 286 с.

13. Митинг советско-венгерской дружбы. Речь товарища Н. С. Хрущева // Правда. 1963. № 201. 20 июля. С. 2–4.

14. Николай Андронов. Наталия Егоршина // [Альманах. Вып. 152] / ГРМ; вст. ст. Л. Мочалова. СПб. : Palace Editions, 2006. 224 с.

15. Петр Белов : [альбом] / [сост. Е. Белова ; вступ. ст. А. Смелянского]. М. : [б. и.], 1989. [49] с.

16. Петр Белов. Очередь за правдой : каталог выстав. / Музей истории ГУЛАГа ; авт. текстов Р. Романов, Е. Рымшина, С. Юрский. [М., 2021]. 150 с.

17. Реализм, доведенный до отчаяния. [Интервью Н. Деминой с Е. Беловой] // Троицкий вариант – Наука. 2020. № 316. 3 ноября. С. 8–9. URL: <https://trv-science.ru/2020/11/belov/#lightbox-gallery-0/9/> (дата обращения: 08.11.2021).

18. Турчин В. 20 век в зеркале коллекции Московского музея современного искусства. М. : ИПЦ «Художник и книга», 2003. 456 с.

19. Фрайкопф Г. Бессонница Виталия Тюленева. СПб. : ICAR, 1995. 62 с.

20. Шаманькова А. И. От храма в пейзаже – к «Распятию». Христианские мотивы, образы, сюжеты в отечественной живописи второй половины XX века. М. : БуксМАрт, 2019. 336 с.

21. De Pascale E. Death and Resurrection in Art / translated by Anthony Shugaar. Los Angeles : The J. Paul Getty Museum, 2009. 384 p.



1. В. Е. Попков. Мне 40 лет. 1972. Холст, масло. 90×115.
Частное собрание



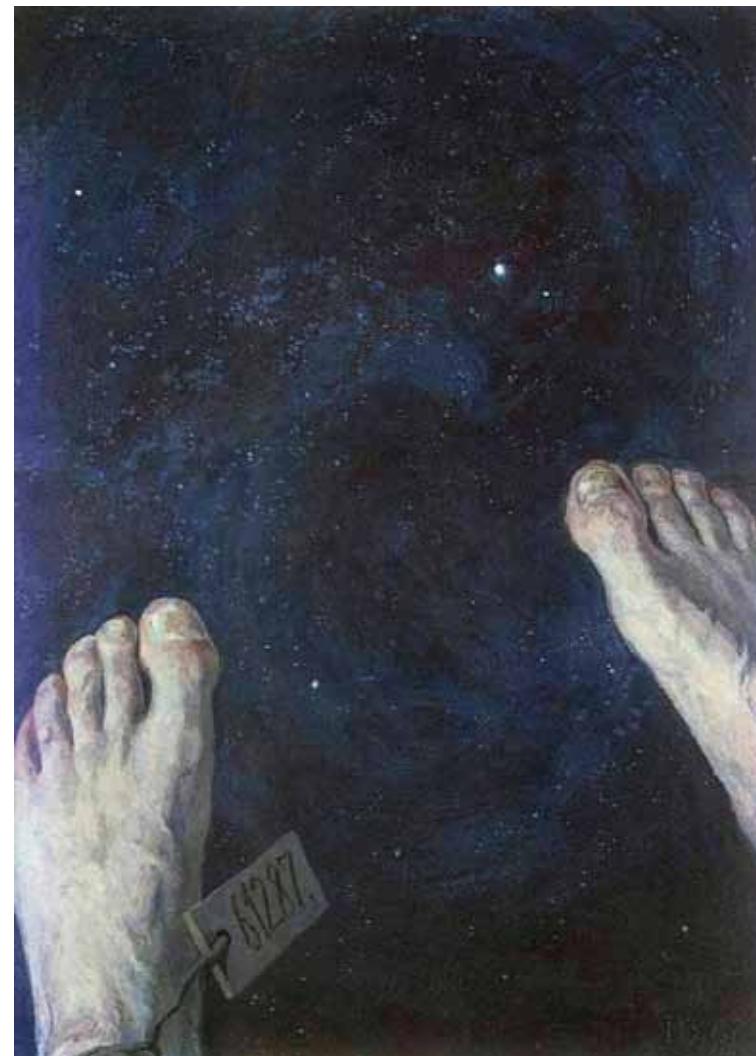
2. Н. И. Андронов. Автопортрет в гробу. 1966–1967. Холст, масло.
94,5×180. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



3. В. В. Ватенин. Автопортрет «Житие живописца Ватенина». 1968,
1973. Дерево, темпера. 100,5×89. Музей искусства Санкт-Петербурга
XX–XXI веков (ЦВЗ «Манеж»), Санкт-Петербург



4. П. А. Белов. Вся жизнь. 1987. Холст, темпера. 71×100,5.
Музей истории ГУЛАГа, Москва



5. П. А. Белов. Без названия (Вознесение). 1987.
Картон, темпера, гуашь. 67×49,6.
Музей истории ГУЛАГа, Москва



6. В. И. Тюленев. Конец шестидесятых. 1993. Холст, масло. 201×190. Музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков (ЦВЗ «Манеж»), Санкт-Петербург

Образы эпоса «Абай Гэсэр» в произведениях современных бурятских художников

В настоящей статье рассматривается влияние устного поэтического эпоса «Гэсэр» на творчество современных бурятских художников и каллиграфов.

Ключевые слова: эпос «Абай Гэсэр»; искусство Бурятии; живопись монгол зураг; монголо-бурятское вертикальное каллиграфическое письмо

Alla Kurpatova

Images of the Epic Abay Geser in the Works of Contemporary Buryat Artists

This article examines the influence of the oral poetic epic *Abay Geser* on the work of modern Buryat artists and calligraphers.

Keywords: epic *Abay Geser*; Art of Buryatia; painting Mongol zurag; Mongolian-Buryat vertical calligraphic writing

Летом 2022 г. в галерее «Краски жизни» состоялась уникальная выставка, посвященная бурятскому эпосу «Абай Гэсэр». Это важное событие в культурной жизни не только Бурятии, но и Санкт-Петербурга.

«Абай Гэсэр» – выдающийся памятник устного поэтического творчества бурят, его история насчитывает более 1000 лет. Богатырь Гэсэр – самый почитаемый и любимый бурятским и монгольским народами легендарный батор, явившийся на землю для борьбы с мировым злом. Эпос о подвигах Гэсэра был распространен по всей

Центральной Азии, кроме бурят и монголов он бытовал у тибетцев, калмыков, алтайцев, у народов Китая и у многих восточных народов (в том числе в Пакистане и Непале). Гэсэр стал символом центральноазиатской общности различных культур и традиций. Эпос был популярен в устной и письменной форме, в рукописях и ксилографах, но только в Бурятии он передавался в форме устного возвышенного поэтического повествования и признан вершиной эпического творчества народа и важной частью традиционной культуры бурят, что говорит об одаренности простых крестьян – аратов, возвышая их творчество до поэтических взлетов многих других народов соответствующей эпохи [1].

В начале XX в. Цыбен Жамцарано (1881–1942), известный бурятский ученый, общественно-политический деятель, создатель национальной государственности бурят, одним из первых записал много улигеров знаменитого бурятского улигершина (рапсода-сказителя) Маншута Имегенова, с именем которого связаны судьбы бурятского фольклора. К сожалению, в научной литературе мало сведений о Маншуте Имегенове, поскольку в прошлом в бурятской фольклористике творцам, хранителям и носителям устной поэзии не уделялось серьезного внимания. Произведения фольклора записывали лишь энтузиасты своего дела, и многие улигершины, создававшие поэтические памятники своего времени, оставались неизвестными.

Заметим, что в традиционном фольклоре бурят и монголов улигеры являются наиболее древними жанрами, по сути, это сказания о подвигах героев, мифы, песни, сказки и шаманские призывания, отмеченные печатью народного гения. Их можно считать вершиной бурятской народной поэзии, в них сохранился чудный слог пословиц, поговорок, метких изречений и шаманских гимнов, особенно в тех, что бытовали в эхирит-булагатском варианте. Таков эпос «Абай Гэсэр хубуун». Считается, что это самый архаичный вариант, еще свободный от более позднего влияния буддизма.

Коллекция Ц. Жамцарано, состоящая из десяти высокохудожественных образцов эпоса эхиритов и булагатов, несет в себе все

богатство эпического народного творчества и составляет классическую текстологическую основу бурятского эпосоведения. По сути, это история архаичного периода жизни бурят, которые не были еще скотоводами, а оставались охотниками и собирателями.

Значение эпоса «Гэсэр» для народов Центральной Азии всегда было велико. На протяжении веков он оставался не только легендарным поэтическим сказанием, ярко повествующим о далеком прошлом, но и выполнял роль народной религии. Гэсэр всегда был в воображении народа героем, наделенным могучими божественными силами, он покровительствовал воинам и охотникам. Его представляли своего рода мессией, предназначенным явиться на землю в особый час для последнего боя с мировым злом. До настоящего времени остаются загадкой время и место создания эпоса. Существует много научных предположений, среди которых можно выделить авторитетное для нас мнение Юрия Николаевича Рериха из его книги «По тропам Срединной Азии» [2, с. 253]. Он вполне обоснованно видит истоки эпоса в бонской религиозной культуре добуддийского Тибета. Надо отметить, что стела часто считается символом Гэсэра, а значит, существует прямая связь культа Гэсэра с поклонением силам природы, и ритуальное ее назначение связано с культом солнца и небесного огня в виде молнии. Ю. Н. Рерих видел в образах эпоса и во всем его строе отголоски древнейших культов Солнца, Луны, Звезд. Кроме того, Рерих называет среди возможных исторических прототипов героя – легендарного правителя Гэсэр-хана, жившего на границе Монголии и Тибета в VIII в. «Мои исследования убедили меня в том, что ядро эпоса возникло именно в это время и что в него включены эпизоды из эпических произведений кочевников, возможно, домонгольского и дотибетского периодов. Это памятник кочевой поэзии, творческое наследие нескольких поколений кочевых племен» [2, с. 221]. Живое исполнение этого эпоса ученые наблюдали еще в 1930–1940-е гг. прошлого века: об этом вспоминал и Ю. Н. Рерих, много путешествующий по Монголии и Тибету, писали и бурятские фольклористы. Надо отметить, что самое серьезное изучение эпоса велось именно

в Бурятии, где в 1995 г. отмечалось и 1000-летие эпоса «Гэсэр», дата, конечно, условная.

В эпосе отражен период, когда зарождалось этническое самосознание людей, живущих возле Байкала, переход от матриархата к патриархату, период военной демократии и появления классового общества. Наследие гэсэриады настолько богато и разнообразно, что улигеры о Гэсэре исследователи часто сравнивают с Илиадой, «Витязем в тигровой шкуре», «Давидом Сасунским» и многими др. Обращение к нему на современном этапе символизирует потребность художников в возрождении культурных традиций и культурного наследия, духовного единения бурятского народа.

Символом национальных традиций можно с полным основанием назвать и монголо-бурятское вертикальное письмо, которое использовалось в Бурятии в качестве основного до 1938 г. (в Монголии до 1946 г.), когда была установлена кириллица [5]. В настоящее время это звучит особенно актуально, поскольку письменность обозначает принадлежность народа к определенному культурному кругу и обуславливает религиозную сферу влияния.

Каллиграфические работы художников Бурятии, Калмыкии и Монголии, представленные на выставке в галерее «Краски жизни», посвященной бурятскому эпосу «Абай Гэсэр», передают всю выразительную красочность эпического слова, его древнюю силу и мощь. В рамках настоящей статьи невозможно подробно рассмотреть работы всех представленных на выставке художников. Остановимся лишь на некоторых из них.

Перенести красоту и богатство словесно-художественных образов на язык графики прекрасно удалось художнице Татьяне Лужбиной, иллюстрирующей «Чудесное исцеление Наран Гохон». Вся стройность повествования главы «Марзан Гурмэ» как будто визуализировалась в тонкой вязи вертикального письма каллиграфа Оксаны Жербановой.

Особого внимания заслуживает серия работ Ирины Чагдуровой, выполненная в традиционной технике монгольской каллиграфии (монгол бичиг) золотой тушью на черной рисовой бумаге. Серия состоит из 7 листов, особо выделяется вертикальный лист

с надписью «Гэсэр», которую мастер выполнила квадратным (меандровым) изводом (ил. 1). Черный фон каллиграфических листов придает необычную глубину и одухотворенность золотому мерцанию традиционного монгольского письма, от которого веет древностью (ил. 2). Именно в бонском монастыре Шаруген Рерих обнаружил собрания священных текстов, отмечая красоту каллиграфического письма и традицию писать золотом или серебром на плотной черной бумаге. Настоящая современная серия уникальна – это перевод с бурятского на монгольский унгинского варианта эпоса «Гэсэр», записанного от улигершина Пёохона Петрова (1866–1943). Автором перевода на монгольский язык является Любовь Барасовна Загдаева, знаток монгольской письменности из Иркутска.

Своеобразная манера живописи, которую с полным правом можно отнести к стилю буряад зураг и монгол зураг, выделяет творчество Анатолия Хышигтуевича Цыденова. В 1990-е гг., с началом нового этапа развития национальной бурятской культуры, художник учился в Монголии, в художественном училище в Улан-Баторе, где познакомился с основами направления монгол зураг. Это было важным событием для молодого художника, поскольку «в монгольской национальной живописи веками отработывалась отвечающая ее специфике техника приготовления грунта, красок и других материалов» [4, с. 5].

Монгол зураг в переводе значит «монгольская живопись». Она отличается не только своеобразной цветовой гаммой, но и манерой каллиграфического рисунка, тончайшей разработкой подробностей одежды, скрупулезностью в передаче деталей и вместе с тем условностью и обобщенностью в изображении окружающей природы. Специфические черты художественного стиля монгол зураг начали складываться в живописи в начале XX в., после Монгольской народной революции. До конца XIX в. монгольское искусство развивалось под властью довольно строгих рамок буддийского изобразительного канона. Наступивший кризис экономической и политической системы начала XX в. и последовавшая за ним национально-освободительная борьба не могли не отразиться на сфере изобразительного искусства. В живописи это проявлялось

в проникновении светских мотивов, обращении художников к лубку, к такому новому жанру, как портрет.

Традиционно основоположником этой новой живописи считается Балдуугийн Шарав (1869–1939), больше известный по своему прозвищу Марзан (Шутник). Его картины «Один день в Монголии» и «Праздник кумыса» остаются одними из самых знаменитых произведений монгольского искусства. Прежде всего он прославился мастерством владения основ религиозной тибетской живописи танка. Но после революции 1921 г. увлекался картинами бытового жанра, где с тонким юмором, в шутовой манере очень точно и понятно передавал незатейливые образы незадачливых любовников, обманутых мужей. Рисовал мирские сценки, эпизоды повседневной жизни монгол. Эти картины просты по цвету, композиции, рисунку, тем не менее полны подлинной художественной силы, непосредственности чувств, жизненности. Возможно, именно за такие работы он получил свое прозвище. Чрезвычайно поразила Марзана Шараву и вошедшая в моду на рубеже XIX–XX вв. среди монгольского духовенства и светской верхушки фотография. Он пишет портреты религиозных деятелей и их жен, по всей видимости, с фотографий, настолько они одновременно и близки к фотографии, но вместе с тем и полностью сохраняют композиционные принципы буддийских тибетских икон танка. Он изображает своих героев строго в фас, что соответствует канону. Фигуры, лица, богатое декоративное убранство, костюмы и сложные традиционные прически графически четко выписаны, цвета локальные, без полутонов. Заметим, что картины как Шараву, так и ряда других художников, обучающихся при буддийских монастырях, служили образцом для молодого поколения живописцев. Таким образом, можно заключить, что преемственность, корни и истоки живописи монгол зураг кроются в искусстве тибетской иконы танка. В этот же период в Корее появляется живопись чосонхва, в Китае – гохуа, которые близки к монгольской живописи, но все же отличаются по приемам рисования, красочности, реалистической направленности, материалам.

Многие работы, выполненные художниками этого времени, близки к религиозной живописи не только по стилю, но и по техническим приемам, поскольку они следуют правилам изготовления буддийских свитков. На хлопчатобумажную основу, покрытую клеем, наносилось несколько слоев жидкой смеси мела с каолином, которая затем тщательно разравнивалась по поверхности и после высыхания шлифовалась. На подготовленном таким образом плотне намечались контуры будущего рисунка, затем мастер делал роспись минеральными красками. Именно в этой технике и таком стиле работали очень многие известные монгольские художники 1940–1960-х гг.

По традиции овладение этой технологией должно передаваться непосредственно от учителя к ученику. Для приготовления основы живописи часто применяли и шелк, натянутый на раму. Ранее в Монголии для грунтовки применялась молочная водка с примесью клея в несколько слоев, и в результате получался также плотный и гладкий грунт, а краски художники создавали сами на минеральной основе, но также производили их из драгоценных камней и даже из металлов. Бирюза, коралл, жемчуга, ляпис-лазурит, золото, серебро, медь и многие другие материалы применялись в живописи, каллиграфии, книжном оформлении.

Полутона использовались редко, в основном это были чистые определенные локальные тона [3, с. 46]. В силу природно-климатических особенностей Монголии, где почти все дни в году солнечные, в живописи очень ценилось сочетание ярких тонов. Художники мастерски владели кистью, применяя нажим или легкий мазок в зависимости от расположения и движения фигур. В результате линии получались динамичными и живыми. Кроме того, этот стиль отличается плоскостностью и декоративностью, симметричностью композиции. Чаще всего картины в этом стиле изображали пантеон буддийских божеств и быт простого народа.

Можно сказать, что Анатолий Цыденов полностью овладел всеми секретами живописи монгол зураг, равно как и буаряд зураг (бурятское направления этого стиля). Его работы отличает выразительный

и четкий рисунок, демонстрирующий высочайшее мастерство художника-рисовальщика, теплоту, простоту и трогательность его образов. Работы мастера представляют собой современную интерпретацию старобурятского стиля живописи. Безусловно, в них прослеживается влияние монгол зураг и традиции ургинской школы, основателем которой был выдающийся скульптор, живописец средневековой Монголии Дзана-базар. В картинах мастера также ощущаются манера и приемы известного монгольского художника Марзана Шаравы, а также бурятских мастеров художественного примитива Лубсана Доржиева и Цырен-Намжила Очирова. Декоративность, плоскостность, стилизованность, характерные для восточного стиля, служат основными средствами выразительности в творчестве Анатолия Цыденова. В нем присутствуют и элементы европейской школы изображения: легкая светотень, частичная перспектива. Примитивизм, гротескный стиль, присутствие юмора характерны для его народных картинок. Тематика тесно связана с мифологией монгольских народов.

Ему удалось не только сохранить специфические черты этой живописи, но и способствовать ее развитию, не изменяя художественных качеств, присущих ей.

В графических листах Александра Ишигенова, с отличием окончившего в 2001 г. Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (факультет графики), чувствуется поиск новых выразительных средств, стремление к эксперименту. Художник, вслед за улигершинами, словно нанизывает повествовательные эпизоды эпоса, как бусы на нить. Он, как и сказитель, не может добавить или убавить что-либо в сюжете, но все же роль мастера в создании нового видения древних образов чрезвычайно важна.

Таким образом, обращение к теме эпоса «Абай Гэсэр» ряда бурятских, монгольских художников и каллиграфов говорит о преемственности духовного наследия и о стремлении вернуть традиционной живописи, каллиграфии и фольклору прежнее главенство, которым они обладали в художественной, духовной и поэтической жизни монголоязычных народов.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Кульганек И. В.* Мир монгольской народной песни / отв. ред. И. С. Невелева. СПб. : Петербургское востоковедение. 2001, 224 с.
2. *Рерих Ю. Н.* По тропам срединной Азии / пер. с англ. яз. Зелинского Н. Н. Хабаровск : Книжное издательство, 1982. 288 с.
3. *Соктеева И. П., Хабарова М. В.* Художники Бурятии. Л. : Художники РСФСР, 1976.
4. *Цултем Н.* Монгольская национальная живопись «Монгол зураг». Улан-Батор : Госиздательство, 1986.
5. *Юкиясу Араи.* Монголы продолжают страдать от изменения системы письма. URL: https://mongoloved.wordpress.com/2013/09/28/mongol_hel/ (дата обращения: 15.06.2022).



1. И. Б. Чагдулова. Монгольское вертикальное каллиграфическое письмо. Лист 1. Золотая тушь, кисть, черная бумага. 140×70



2. И. Б. Чагдулова. Монгольское вертикальное каллиграфическое письмо. Лист 2. Золотая тушь, кисть, черная бумага. 70×140

**С. М. Грачева
В. В. Кейран
В. Р. Межинская**

**Выставка дипломных работ
выпускников академических вузов
в парадных залах Академии художеств – 2022**

Статья посвящена ежегодной выставке дипломных работ выпускников Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, проходящей в Научно-исследовательском музее Российской академии художеств. В 2022 г. она дополнилась дипломами, выполненными в МГАХИ имени В. И. Сурикова при РАХ, что позволило экспозиции отразить состояние академической школы в целом, продемонстрировав основные тенденции ее развития, и показала лучшие произведения молодых авторов, выполненные под руководством их наставников.

Ключевые слова: Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина; МГАХИ имени В. И. Сурикова при РАХ; Российская академия художеств; художественное образование; Научно-исследовательский музей Российской академии художеств; дипломные работы

**Svetlana Gracheva
Vadim Keiran
Vladislava Mezinskaya**

**Exhibition of Diploma Works
of Graduates of Academic Universities
in the Ceremonial Halls of the Academy of Arts, 2022**

The exhibition of diploma works of graduates of the St Petersburg Repin Academy of Arts takes place every year in the Research Museum of the Russian Academy of Arts. This year it was supplemented with diplomas made at the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov at the Russian Academy of Arts.

The exposition reflected the state of the academic school, demonstrating the main trends of its development, and showed the best works of young authors performed under the guidance of their mentors.

Keywords: St Petersburg Repin Academy of Fine Arts; The Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov at the Russian Academy of Arts; Russian Academy of Arts; art education; Research Museum of the Russian Academy of Arts; diploma works

Защита дипломных работ в Санкт-Петербургской академии художеств – торжественное событие, к которому выпускники готовятся не один год, оттачивая свое ремесло и совершенствуясь как личности. Лучшие дипломные произведения, созданные художниками, хранятся или в фондах Научно-Исследовательского музея Российской академии художеств (НИМ РАХ), или в фондах Санкт-Петербургской академии художеств.

Прежде чем работы попадут в фонды, они участвуют в выставке, которая ежегодно проходит в Тициановском и Рафаэлевском залах академического музея. И, как справедливо утверждают руководители творческих и учебных программ, «взаимодействие искусства и художественной школы является естественным процессом, в результате которого школа получает новые импульсы» [2, с. 151].

Экспозиция выставки 2022 г. отличалась многогранностью и широтой тематического диапазона. Были представлены произведения всех факультетов и мастерских Академии: станковой, и монументальной, церковно-исторической живописи, отделения реставрации, книжной и станковой графики, факультетов скульптуры и архитектуры. Выставка отразила состояние современной академической художественной школы, о базовых принципах которой написано в ряде публикаций. Авторы исследований подчеркивают в первую очередь необходимость знания основ классического рисунка и живописи, наблюдения и изучения натуры, опоры на гуманистические ценности культуры [1; 3; 4; 5; 6].

Рассмотрим наиболее значимые произведения выпуска 2022 г. «Психологические портреты героев по мотивам произведения Джоан Роулинг „Гарри Поттер“» (2022, литография,

линогравюра, акрил) выпускницы мастерской графического факультета Санкт-Петербургской академии художеств Е. Самойловой (руководитель А. Н. Скляренко) как раз и наталкивают на размышления о том, что современный студент Академии напоминает мага и чародея из романа Джоан Роулинг (*ил. 1*). Для Самойловой жизнь в Академии и есть Хогвартс, с миром сложных отношений между студентами-магами, профессорами-чародеями, таинственными помещениями, волшебными персонажами, снующими тут и там... Художница выбрала необычное сочетание печатных техник. Каждый лист представляет собой рамку с подписью, содержащую имя того или иного персонажа и его герб-эмблему, выполненную в технике линогравюры. В рамки впечатаны литографским способом собственно «портреты героев». В центре каждого литографского листа – образ одного из персонажей знаменитой книги (Гарри Поттер, Уизли, Молли) с их атрибутами в сопровождении аллегорий, обозначающих пространство Хогвартса, и отсылающих к тем или иным событиям, описанным в книге. Эти собирательные образы раскрывают внутренний мир героев с глубоким психологизмом. Екатерине показалось недостаточно выполнить портреты только обычной литографской печатью черной краской. Поскольку речь идет о волшебстве и тайне, об ином измерении пространства и времени, она решила показать мир своих героев еще и способом «негативной» печати: она создавала литографии-инверсии, печатая белилами по черной бумаге. В этой технике есть определенные сложности – поскольку белая краска менее плотная и не столь фактурная, она не позволяет сделать много оттисков. Так, если печать черной краской дает до 25 оттисков, то белой краской – четыре-пять. Таким образом, дипломнице благодаря кропотливой работе удалось создать целый мир волшебной школы, показать всю его сложность и многогранность и заставить в него поверить серьезных членов Государственной аттестационной комиссии, давшей этой работе похвалу.

Графические серии других авторов представлены на выставке во всем многообразии: литография, офорт, линогравюра, рисунок.

Причем отметим новаторство экспонирования графики – она размещена на легких прозрачных стендах по центру зала, что позволяет лучше заполнить экспозиционное пространство, сделать его более сложным и современным.

Серию станковых листов по мотивам произведений братьев Стругацких «Град обреченный» и «Гадкие лебеди» выполнила Ю. Чжоу (мастерская А. Н. Скляренко) в технике цветного офорта. Довольно крупные листы отличаются сложностью композиционных построений, сочетающих абстрактные экспрессивные формы с элементами реалистического изображения.

Особым настроением и напряженным контрастным колоритом, помогающим раскрыть драматизм литературного произведения и напомнить об ужасах истории XX в., отличаются работы Андрея Клименко «Иллюстрации к роману Джорджа Оруэлла „1984“» (2022, тонированная бумага, уголь) из мастерской книжной графики, руководителем которой являлся Клим Ли. Апокалиптичность ощущений достигается мощным и местами беспощадным рисунком, цветовыми акцентами красного на черно-белом фоне. Тонированная бумага и уголь помогают выразить трагические переживания заключенных в тюрьмы и концлагеря людей, ощутить крах цивилизации и неизбежность катастроф.

Мастерскую Клим Ли закончил и Тун Шохань, выполнив серию станковых листов к «Маленькому принцу» А. де Сент-Экзюпери (бумага, карандаш, соус). Китайский автор придал хорошо знакомому тексту особую мягкость и привлекательность за счет утонченной графической манеры, позволяющей соединить европейские принципы изобразительности с восточным пониманием пространства.

В. Прицау в серии станковых листов по мотивам трагедии У. Шекспира «Король Лир» (мастерская станковой графики А. С. Заставского, 2022, шелкография) использует крупные планы, показывая персонажей, применяет плакатный язык изображений. Напряжение передается и колористическими средствами: черный фон, красный средний план и белые контуры фигур. Действие

старинной пьесы перенесено в наши дни, герои ее – люди XXI в., страдающие и так не научившиеся ценить добро.

Иллюстрации Ж. Квитко (мастерская А. С. Заставского) к книге «Моя семья и другие звери» Дж. Даррелла (2022, бумага, акварель) выписаны почти с миниатюрной тщательностью, наполнены легкостью и воздушностью. Они крайне удачно подходят к камерной тематике автобиографической повести, тепло и иронично рассказывающей о семейной истории знаменитого биолога, о взаимодействии ребенка с природой и людьми.

Работа Цзен Жуньлиня «Велкий Китай» (2022, мастерская А. С. Заставского) отличается сложностью замысла. На черном фоне ритмично, условно повторяя границы современного Китая, расположены бумажные, натянутые на подрамники прямоугольники разных размеров. На них коричневыми чернилами на масляной основе изображены характерные пейзажи Китая: горы и воды, леса и поля, храмы традиционной архитектуры в свойственной для этой страны изобразительной манере. Сквозь эти изображения просматриваются фигуры четырех извивающихся драконов, головы которых направлены к композиционному центру картины – Солнцу, расположенному в строгом квадрате. Это своего рода иллюстрация к одному из самых известных китайских мифов о появлении четырех главных рек страны, поэтому у каждого из драконов есть имена: Длинный, Черный, Желтый и Жемчужный. Витиеватой динамикой своего туловища они напоминают силуэты пролегающих в Китае рек. Перед нами картина мира китайского художника, вдохновленного мифологией и особенностями культуры Поднебесной, величие которой определяется не только географическими масштабами и историей, но и искусством.

Живопись на выставке представлена во всем разнообразии художественных поисков. Мастерская монументальной живописи А. К. Быстрова – работой Б. Кучиева «Сказание о нартах» (2022, холст, масло). Адыгский эпос, известный прежде значительной серией иллюстраций и живописных работ, созданных Х. В. Савкуевым для издательства «Вита Нова», раскрывается по-новому в масштабном полотне, решенном в золотисто-кобальтовых

колористических сочетаниях, объединяющем разновременные события в едином пространстве. Характерная именно для этой мастерской экспрессивная манера письма и плотное заполнение пространства фигурами и различными элементами пейзажа сразу же узнаваемы. Другая монументальная мастерская, руководимая С. Н. Репиным, представлена работой К. Федосеевой «Север. Эскиз росписи для культурного центра в Новосибирске» (холст, темпера). Это панно отличается изысканностью цвета и тонким проникновением в этнографические детали культуры и быта северных народов.

Складень Н. Бобровой «Дом» композиционно напоминает средневековые алтари (мастерская Х. В. Савкуева, 2022, холст, масло). Современный сюжет из жизни русской деревни, несомненно, имеет связь с известной евангельской притчей. В центральной части – интерьер деревянного дома. В центре – мать с младенцем на руках. Этот образ и в композиционном, и в колористическом отношении отсылает к образу Богородицы. Вошедшие в избу односельчане в шапках-ушанках (как будто волхвы) с пластиковыми пакетами в руках, узнаваемые розовые резиновые тапки на полу – свидетельства современной провинциальной жизни. Этот сюжет вызывает ассоциации с евангельской историей. На створках представлено развитие темы, изображены люди и животные, символизирующие сцену «Поклонение Младенцу».

«Предчувствие» Д. Рыжковой (холст, масло) (мастерская Х. В. Савкуева) также наполнено многочисленными ассоциациями, связанными с историей человека от его рождения до состояния взросления, противостояния индивидуальности безликому миру современного прагматизма.

В работе К. А. Власовой «Ступени» (мастерская Х. В. Савкуева, 2022, холст, масло, 300×100) используются приемы живописи Кватроченто с подчеркнутой линейностью, воздушностью пространства, открытыми цветовыми сочетаниями. Современное будничное событие – очередь у входа в метро – художница наполняет прямо-таки ренессансным смыслом. Несмотря на многофигурность композиции, удивительно чутко и детально прописаны

лица всех персонажей, как в итальянских фресках. Каждому из них автор придумала свой характер, наполнив их особым темпераментом.

Полотно Чжу Юнжуя, выпускника мастерской Х. В. Савкуева, называется «Старое и новое», в котором речь идет о переходе от старого малоэтажного бедного Китая к стремительно развивающейся стране небоскребов. Слева на 2,5-метровом прямоугольнике зритель видит одетого в монохромную грязную спецодежду, бородатого, всего в морщинах старика-рабочего с потухшим взглядом на фоне барачной застройки. Художник композиционно отделяет старый мир от нового целым столбом современной строительной техники с ковшами, отбойными молотками и другими атрибутами. Справа изображен молодой человек в яркой спецодежде на фоне современной архитектуры. Плакатный прием прямолинейного противопоставления делает эту картину несколько декларативной и однозначной в раскрытии данной темы.

О. Волкова в картине «Подвиг Эрмитажа» изображает один из самых тяжелых моментов в истории сокровищницы России – эвакуацию ее реликвий во время блокады Ленинграда (мастерская В. С. Песикова, 2022, холст, масло, 265×205). Это полотно создано под влиянием стилистики произведений Рембрандта. Таинственное мрачное освещение и композиция, напоминающая «Снятие с Креста», как нельзя более точно соответствует тому состоянию, которое переживали эрмитажники, вынимая картины из рам, упаковывая их для транспортировки.

В мастерской В. С. Песикова выполнены также очень глубокие, профессиональные работы Ху Линдань «Ци Байши» (холст, масло), посвященные крупнейшему и, наверное, самому известному живописцу Китая XX в.; Ли Шужуна «Икар» (холст, масло), написанный на мифологический сюжет, извечный в культурах разных народов, в котором античный персонаж перенесен на китайскую почву; Ли Минси «Подписание договора» (холст, масло) – на сюжет из китайской истории XIX в. Экспериментальным духом отличается серия графических композиций «Санкт-Петербург –

Базель», выполненная А.-Л. Руфф (мастерская В. С. Песикова). Неожданность заключается в том, что в традиционно самой «живописной» мастерской, где много внимания уделяется пленэру и проблемам световоздушной среды, появляется серия подчеркнута графических работ. При этом они выглядят весьма цветными за счет световых эффектов, тончайшей проработки деталей, умелого включения цветowych пятен в структуру композиций.

На экспозиции было представлено несколько масштабных произведений, выполненных в мастерской Ю. В. Калюты. Особенного внимания заслуживает триптих Чжан Мэнтин «Пионеры» (холст, масло), посвященный знаменитым художникам Китая. Су Гаоли, известный живописец, ученик А. А. Мыльникова, изображен в поздний период своей жизни. Величавый старец спокойно восседает в высоком кресле, возможно, неспешно ведя диалог с кем-то из своих учеников. Белоснежные одежды Су Гаоли выделяются на светлом фоне, напоминая знаменитые гохуа китайских мастеров. Использован неожиданный для академического искусства композиционный прием: фигура персонажа расположена в правой части картины и взгляд его направлен за пределы холста. Композиция зрительно уравнивается начертанными иероглифами с двусторонним китайского философа Чжу Си, характеризующим жизненную философию Су Гаоли: «Родниковая вода прозрачна, и ее можно использовать для мытья чернильных кистей, а горы так прекрасны, что в них можно хранить книги».

М. А. Катянова в сцене «Переход» (2022, холст, масло, 180×225) обращается к проблеме современного урбанизма, показывая разобщенность людей, живущих в мегаполисах, их одиночество в толпе, напряженность современных городских ритмов, случайность встреч и бессмысленность суеты (ил. 2). Формально автор использовала плакатный, ОСТовский стиль живописи, восходящий к эстетике 1920-х гг. В этой же мастерской созданы многофигурные жанровые картины С. Константинова «Крестный ход» (2022, холст, масло, 250×330) и А. Ю. Тихоновой «Полдень» (2022, холст, масло, 150×350).

Выпускники мастерской церковно-исторической живописи Академии не только следуют церковному канону, как мы видим на примере работ Н. С. Карповой «Евхаристия» (2022, бумага, темпера, 483×895), А. С. Гиры «Эскиз росписи подкупольного пространства» (2022, бумага, темпера, 350×350) (ил. 3), но также используют современные средства художественной выразительности, например, Е. Омелянович в композиции «Евхаристия» (2022, бумага, темпера, 250×800). Ее диплом сочетает традиции церковной иконописи (обратная перспектива, цветовая и декоративная символика) и оригинальные современные приемы (многоплановость, академическая манера живописи, реалистичность в трактовке пейзажного пространства). Одновременное существование нескольких подходов свидетельствует о переосмыслении задач современной иконописи.

Реставрация – одна из самых важных задач в деле сохранения объектов культурного наследия страны. Выпускники академической мастерской профессора Ю. Г. Боброва являют собой пример высококвалифицированных специалистов. От одного взгляда на их дипломные проекты становится понятно, насколько кропотлив их труд и высок уровень мастерства. Особенно важной во всех смыслах представляется реставрация икон, которые очищаются от многовековой копоти и более поздних слоев живописи. Это продемонстрировано в дипломе И. Дворникова (реставрация иконы «Сретение», конец XVII – начало XVIII в., дерево, темпера, 124×73).

Особенно примечателен факт сотрудничества Государственного Эрмитажа с Академией. Заканчивающим обучение студентам доверяется реставрация фондовых экспонатов. Примеры подобных реставрационных работ: Тукаева Н. И. «Портрет пожилой женщины» (неизвестный художник, первая четверть XIX в., холст, масло, 65,5×52), Исаева А. С., Пазова Е. С. «Итальянский пейзаж» (неизвестный художник, вторая половина XVIII в., холст, масло, 221×175,3). Музейные экспонаты получают вторую жизнь, а выпускники – бесценный опыт. Возрождению архитектурных памятников посвящен диплом Ф. Захарова под руководством Н. О. Смелкова «Реставрация ансамбля Богородице-Рождественского Сям-

ского монастыря Вологодской области с приспособлением под современное использование». В таких проектах, выполненных на профессиональном уровне под руководством знающих специалистов, очень нуждаются многие объекты на территории России. И знаменательно, что в петербургской Академии много делается для обучения реставраторов.

Скульптура выпускников Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина разнообразна. Это изображения выдающихся деятелей (Е. Стойчева «Поэт Борис Пастернак», мастерская И. Б. Корнеева, 2022, тонированный гипс; А. Черноволос «Археолог А. Н. Кирпичников», мастерская И. Б. Корнеева, 2022, гипс); жанровых сцен (Н. Амыдаев «Сияние», мастерская А. А. Новикова, 2022, гипс).

Юань Синьюйя в работе «Нежное дуновение» (2022, гипс), выполненной в мастерской покинувшего этот мир в сентябре 2022 г. В. Д. Свешникова, пытается передать настроение изящной дамы, погруженной в раздумья, с веером в руках, взмах которого создает нежное дуновение. Она грациозно расположилась на кушетке-рекамье, напоминая зрителю известную картину Жака Луи Давида «Портрет мадам Рекамье».

А. Филиппова (мастерская В. Д. Свешникова) представила скульптурную композицию «Банька» – проект городской скульптуры для сквера у банного комплекса. В своеобразном решении современных «Трех граций», радостно подставляющих свои тела льющейся воде, есть обращение к традициям классической скульптуры, которыми вполне овладела молодая художница.

Развивает идею раскрытия динамики, свободы пространства и движения воздуха скульптура Дин Цзялиня «Погоня за ветром» (2022, полиэфирная смола, металл, монтажная пена, 160×70×160) из мастерской А. А. Новикова. Образ мальчишки, будто летящего на велосипеде, взмахнувшего руками как крыльями, выражает состояние невесомости, легкости и радости бытия. Это один из самых светлых и поэтичных экспонатов на выставке.

Тема гордости за свою родину выражается в серии медалей китайского выпускника Гау Фэнчу «История Китая. Биолог. Врач.

Изобретатель» из мастерской медальерного искусства под руководством А. В. Бакланова. Знаменитые соотечественники всегда служили примером и для современников, и для мастеров будущих поколений. Используя пластические средства выразительности, выпускник изображает на аверсе трех медалей портреты представителей этих профессий с присущими им атрибутами: врач в медицинской форме со стетоскопом, биолог в халате и изобретатель в деловом костюме. На реверсе размещены рельефные изображения аллегорий благодеяний этих людей, что соответствует лучшим традициям не только русской, но и западноевропейской медальерной школы. В первом случае – ласточка – символ счастья и перемен, во втором – шарик и полевые колосья, находящиеся в руках биолога, а в третьем – эволюция от морского корабля к космическому.

Ввиду сложности экспонирования дипломных работ архитекторов, связанной с масштабом макетов, планов и отмывок, на выставке представлены преимущественно рендерные изображения проектов. Однако благодаря им можно убедиться, что выпускники следуют за самыми передовыми мировыми тенденциями, такими как использование новых материалов (стекло и металл в качестве всей конструкции), сложность образных решений в формах фасадов, создание разнообразной, преимущественно экологически чистой архитектурной среды и т. д. Эти прогрессивные течения заметны в проектах И. С. Казадева («Комплекс яхт-клуба на Петровском острове», мастерская В. А. Григорьева, 2022, бумага, печать), А. М. Черкашина («Жилой квартал на Матисовом острове», мастерская В. Г. Григорьева, 2022), О. И. Богумильчик «Жилой квартал у Галерной гавани» (мастерская В. О. Ухова, 2022, бумага, печать). Хотелось бы еще обратить внимание на важный и социально-значимый проект, выполненный Д. Мухиным под руководством Н. И. Явейна, – «Конструирование нового типа погребального комплекса в России. Ландшафтно-архитектурный ансамбль на Канонерском острове» (ил. 4). В нем предлагается совершенно новый, не характерный для России тип погребального комплекса

в виде ансамбля, центральное место в котором занимает башня, восходящая своим образом к древним зиккуратам или к башне В. Татлина.

Уникальность экспозиции 2022 г. заключается в том, что на отчетном показе представлены сразу два ведущих художественных вуза России: Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина и Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова. Совершенно иными по стилистике выглядят дипломные работы московских выпускников. Их отличительной особенностью становится активное использование текста, включенного в ткань живописных и графических произведений, в чем, вероятно, проявляется влияние концептуализма. Среди авторов выделяются О. Малявко (серия «Клинцы. Азбука городских брендов», мастерская искусства книги», руководитель Г. А. Мазурин, 2022, бумага, линогравюра, шелкография), Л. Баронова («Пространство текста», мастерская искусства графики, руководитель А. А. Любавин, 2022, холст, акрил, 200×200), М. Маренкова (серия «Этика», мастерская станковой графики, руководитель А. И. Теслик, 2022, холст, акрил, 105×105), Р. Маврина (серия «Принятие», мастерская станковой графики, руководитель А. И. Теслик, 2022, холст, акрил, 100×70). Суриковцы использовали новаторские, нетрадиционные для академической живописи приемы, такие как, например, «порезы» холста, восходящие к творчеству Л. Фонтаны (С. Козликин, серия «Поездка в Якутию», мастерская станковой графики А. И. Теслика, 2022, холст, акрил, 110×120) или смелое сочетание абстрактного с реалистичным (В. Обшивалкина, «Занятия женщин в течение двенадцати месяцев года», мастерская искусства графики и плаката А. А. Любавина, 2022, холст, акрил, 180×30×4). Необходимо отметить нестандартный подход к живописному исполнению в работах, а именно использование смешанной техники, разнообразие формальных и технико-технологических поисков и актуальный для современного искусства прием – серийность композиций, что позволяет более детально раскрыть замысел каждого художника.

В заключение следует отметить несколько отличительных особенностей данной выставки, характеризующих современное направление развития академического искусства. По-прежнему сильны традиции классического рисунка как в живописи, так и в графике. Сюжетные композиции доминируют и в скульптуре, и в живописи. Отличаются особой выразительностью произведения китайских студентов, что проявляется в обращении к разнообразной мифологической и исторической тематике, особой цветовой гамме, характерной для традиционной живописи, трактовке пространства, а также в активном использовании иероглифов в композиционном пространстве.

Молодые авторы обращаются к вечным темам: вспоминают детство, размышляют о месте человека в обществе, о вечных философских проблемах бытия. Выпускникам обеих академий удается соответствовать современным тенденциям, сохраняя классическую выучку. Как справедливо утверждают современные исследователи, «отечественная академическая школа сохраняет прочные традиции классического искусства, верность вечным законам прекрасного, следование объективным правилам отображения реальности в художественном произведении» [7, с. 69]. Именно на гармоничном сочетании традиций, умеренного консерватизма и внедрения новаторских тенденций в сложившуюся систему формирования творческой личности строится, как и прежде, фундамент современного художественного образования.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бобров Ю. Г.* О пользе художественного образования // Академические мастер-классы для художественных училищ России. СПб. : Институт имени И. Е. Репина, 2013. С.10–15.
2. *Бобров Ю. Г.* Пир в Валхалле, или В поисках идеала: из истории современного академизма // Научные труды. 2015. № 35. С. 139–161.
3. *Васильева А. А.* Традиции академического художественного образования и гуманитарные технологии // Традиции академического художественного образования и гуманитарные технологии. URL: https://cyberleninka.ru/viewer_images/663053/f/1.png (дата обращения: 19.11.2022).

4. *Грачева С. М.* Российское академическое художественное образование в первой половине XX века. Апология традиции и проблемы современности // Вопросы образования. 2009. № 2. С. 236–254.

5. *Грачева С. М.* Современное петербургское академическое искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М. : БуксМАрт, 2019. 368 с.

6. Современные проблемы академического искусствоведческого образования : Мат-лы междунар. науч. конф. 2012 г. / науч. ред. и сост. Н. С. Кутейникова, С. М. Грачева. СПб. : Институт имени И. Е. Репина, 2018. 435 с.

7. *Чикова Т. В., Котломанов А. О.* Традиции синтеза искусств в российском художественном академическом образовании: к определению современного реализма // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 62. СПб. : Санкт-Петербургская академия художеств, 2022. С. 63–74.



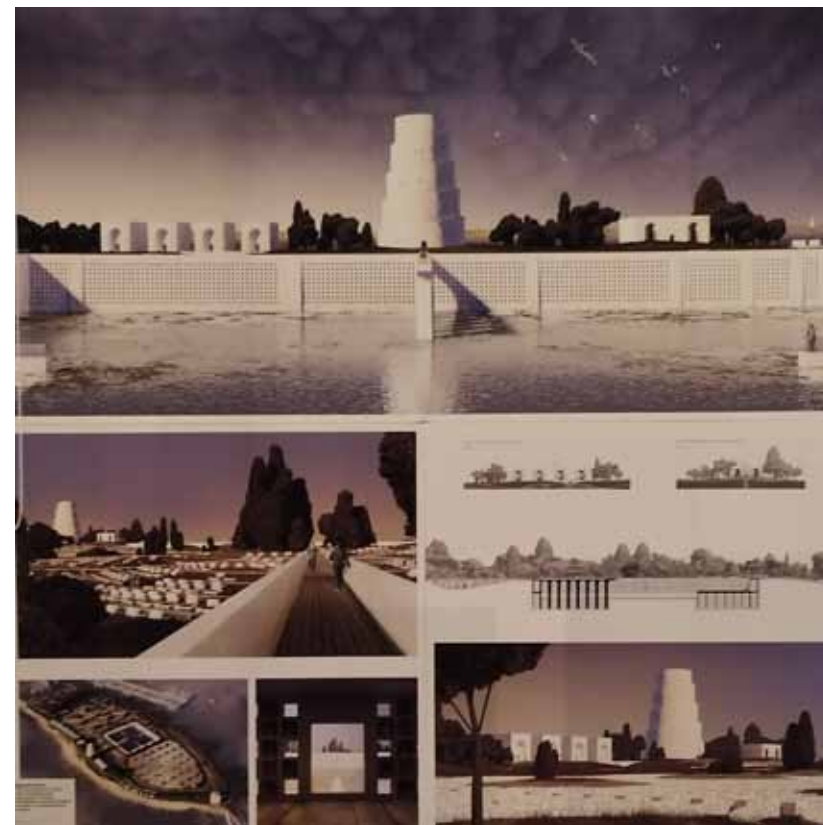
1. Е. Г. Самойлова. Thom Riddle Sr. Wool's Orphanage, negative. 2021.
Бумага, литография. 50×66. Мастерская А. Н. Складенко



2. М. А. Катянова. Переход. 2022. Холст, масло. 180×225.
Мастерская Ю. В. Калюты



3. А. С. Гира. Эскиз росписи подкупольного пространства. 2022.
Бумага, темпера. 350×350. Мастерская А. К. Крылова



4. Д. Мухин. Конструирование нового типа погребального комплекса
в России. Ландшафтно-архитектурный ансамбль на Канонерском
острове. 2022. Мастерская Н. И. Явейна

Сведения об авторах

Авдошин Даниил Алексеевич

Санкт-Петербургская академия художеств.
Аспирант кафедры русского искусства.
Государственный Эрмитаж.
Сотрудник научно-просветительского отдела.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 960 243 72 29; e-mail: danil.avdd@yandex.ru

Александр, архимандрит (Фёдоров Александр Николаевич)

Настоятель Императорского Петропавловского собора
и церкви Св. Екатерины в Академии художеств
(Московский патриархат, Санкт-Петербургская епархия).
Санкт-Петербургская духовная академия
Русской Православной Церкви.
Профессор кафедры церковно-практических дисциплин.
Санкт-Петербургская академия художеств.
Профессор кафедры истории архитектуры
и сохранения архитектурного наследия.
Председатель Санкт-Петербургской епархиальной
комиссии по архитектурно-художественным вопросам.
Кандидат богословия, кандидат архитектуры,
доктор искусствоведения, профессор.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 (812) 328 07 51

Боровская Елена Анатольевна

Санкт-Петербургская академия художеств.
Профессор кафедры русского искусства.
Доктор искусствоведения, доцент.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 (812) 328 01 13; e-mail: borovskaya@yandex.ru

Булак Ксения Андреевна

Санкт-Петербургская академия художеств.
Соискатель кафедры русского искусства.
Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова.
Старший научный сотрудник.
660041 Красноярск, ул. Курчатова, 1а, 61.
Тел.: +7 913 040 36 91; e-mail: harlinski@yandex.ru

Грачева Светлана Михайловна

Санкт-Петербургская академия художеств.
Декан факультета теории и истории искусств,
профессор кафедры русского искусства.
Доктор искусствоведения, профессор,
член-корреспондент РАХ.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 (812) 328 01 13; e-mail: grachewasvetlana@yandex.ru

Евреинова Ирина Владимировна

Санкт-Петербургская академия художеств.
Аспирантка кафедры русского искусства.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 911 232 88 31; e-mail: evreinova.iv@yandex.ru

Калимова Елена Вячеславовна

Санкт-Петербургская академия художеств.
Доцент кафедры зарубежного искусства.
Кандидат искусствоведения.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 (812) 328 01 13;
e-mail: elenakalimova@gmail.com

Кейран Вадим Вячеславович

Санкт-Петербургская академия художеств.
Аспирант кафедры русского искусства.
Научно-исследовательский музей
Российской академии художеств.
Хранитель основной экспозиции.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 921 561 80 93;
e-mail: kejranspam@yandex.ru

Кулькова Наталья Васильевна

Санкт-Петербургская академия художеств.
Соискатель кафедры русского искусства.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 904 636 24 68; e-mail: chadushka@bk.ru

Курпатова Алла Абдуловна

Санкт-Петербургская академия художеств.
Заведующая кафедрой зарубежного искусства, профессор.
Кандидат искусствоведения, доцент.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 951 677 11 66; e-mail: ivkuralla@mail.ru

Любин Дмитрий Владимирович

Санкт-Петербургская академия художеств.
Профессор кафедры зарубежного искусства.
Доктор искусствоведения, доцент.
Государственный Эрмитаж.
Заведующий отделом «Арсенал».
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 (812) 328 01 13; e-mail: d.lyubin@gmail.com

Межинская Владислава Руслановна

Санкт-Петербургская академия художеств.
Аспирант кафедры русского искусства.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 931 348 50 80;
e-mail: vladislava.mezhinskaya@yandex.ru

Мироненко Дмитрий Геннадьевич

Свято-Троицкая Александро-Невская Лавра.
Заведующий иконописно-реставрационной мастерской
Св. Иоанна Дамаскина, иконописец.
Санкт-Петербургская духовная академия
Русской Православной Церкви.
Доцент иконописного отделения факультета
церковных искусств.
Кандидат искусствоведения.
191167 Санкт-Петербург, наб. реки Монастырки, 1А.
Тел.: +7 921 755 10 57;
e-mail: miricon@yandex.ru

Нестерова Елена Владимировна

Санкт-Петербургская академия художеств.
Профессор кафедры русского искусства.
Доктор искусствоведения, профессор.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 (812) 328 01 13; e-mail: nesterova.museum@mail.ru

Никитин Юрий Анатольевич

Санкт-Петербургская академия художеств.
Заведующий кафедрой истории архитектуры
и сохранения архитектурного наследия.
Петербургский государственный университет
путей сообщения (ПГУПС).
Профессор.
Доктор архитектуры, доцент.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 911 968 62 67; e-mail: juri-nikitin@yandex.ru

Столбова Наталья Павловна

Дворец детского (юношеского) творчества
Красногвардейского района Санкт-Петербурга «На Ленской».
Методист краеведения, педагог.
195423 Санкт-Петербург, Ленская ул., 2, корп. 2.
Тел.: +7 921 334 25 10; e-mail: npstolbova@gmail.com

Турчинская Елена Юльевна

Санкт-Петербургская академия художеств.
Профессор кафедры русского искусства.
Кандидат искусствоведения, доцент.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 (812) 328 01 13; e-mail: eturchinskaya@yandex.ru

Хромов Олег Ростиславович

Московская духовная академия.
Профессор кафедры истории и теории
церковного искусства.
Научно-исследовательский институт
теории и истории изобразительных искусств РАХ.
Ведущий научный сотрудник.
Доктор искусствоведения, академик РАХ.
119034 Москва, ул. Пречистенка, 21.
Тел.: +7 985 977 29 91, 8 903 972 18 69;
e-mail: oleghrom@gmail.com

Шаманькова Анна Ивановна

Санкт-Петербургская академия художеств.
Доцент кафедры русского искусства,
ученый секретарь совета.
Кандидат искусствоведения.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 (812) 323 12 19; e-mail: annaShamankova@ya.ru

Шилов Валерий Сергеевич

Санкт-Петербургская академия художеств.
Профессор кафедры русского искусства.
Кандидат искусствоведения, доцент.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 (812) 328 01 13; e-mail: shilov-313@yandex.ru

About the authors**Archimandrite Alexander (Feodorov, Alexander)**

Dean of the Imperial St Peter and St Paul Cathedral
and the St Catherine Church of the Russian Academy of Arts
(Moscow Patriarchate, St Petersburg Diocese).
St Petersburg Orthodox Theological Academy.
Professor of the Church Practical Disciplines Department.
St Petersburg Academy of Fine Arts.
Professor of the Department of History of Architecture
and Preservation of the Architectural Heritage.
Chief of the Diocesan Architecture and Art Commission.
PhD (Theology), PhD (Architecture),
Doctor of Sciences in Art History, Professor.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 328 07 51

Avdoshin, Daniil

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Post-graduate student of the Department of Russian Art.
State Hermitage Museum.
Employee of the Scientific and Educational Department.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.
Phone: +7 960 243 72 29;
e-mail: danil.avdd@yandex.ru

Borovskaya, Elena

St Petersburg Academy of Fine Arts.

Professor of the Department of Russian Art.
Doctor of Sciences in Art History, Associate Professor.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 328 01 13; e-mail: borovskayaea@yandex.ru

Bulak, Ksenia

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Applicant for PhD degree of the Department of Russian Art.
Krasnoyarsk Art Museum named after V. Surikov.
Senior Researcher.
61, 1a, Kurchatova str., Krasnoyarsk 660041 Russia.
Phone: +7 913 040 36 91; e-mail: harlinski@yandex.ru

Gracheva, Svetlana

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Dean of the Faculty of Theory and History of Arts,
Professor of the Department of Russian Art.
Doctor of Sciences in Art History, Professor,
Corresponding member of the Russian Academy of Arts.
ORCID 0000-0003-3506-5413
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 328 01 13; e-mail: grachewasvetlana@yandex.ru

Evreinova, Irina

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Post-graduate student of the Department of Russian Art.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.
Phone: +7 911 232 88 31; e-mail: evreinova.iv@yandex.ru

Kalimova, Elena

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Associate Professor of the Department of Foreign Art.
PhD (Art History).
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 328 01 13; e-mail: elenakalimova@gmail.com

Keiran, Vadim

St Petersburg Academy of Fine Arts.

Post-graduate student of the Department of Russian Art.
Research Museum of the Russian Academy of Arts.
Curator of the main exposition.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.
Phone: +7 921 561 80 93; e-mail: kejranspam@yandex.ru

Khromov, Oleg

Moscow Theological Academy.
Professor of the Department of History
and Theory of Church Art.
Research Institute of Theory and History of Fine Arts
of the Russian Academy of Arts.
Senior Researcher.
Doctor of Sciences in Art History,
Academician of the Russian Academy of Arts.
ORCID 0000-0002-7417-1756
Researcher ID AAQ 4027-2020
21 Prechistenka, Moscow 119034 Russia.
Phone: +7 985 977 29 91, +7 903 972 18 69;
e-mail: oleghrom@gmail.com

Kulkova, Natalya

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Applicant for PhD degree in Art History
at the Department of Russian Art.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.
Phone: +7 904 636 24 68; e-mail: chadushka@bk.ru

Kurpatova, Alla

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Head of the Department of Foreign Art, Professor.
PhD (Art History), Associate Professor.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.
Phone: +7 951 677 11 66; e-mail: ivkuralla@mail.ru

Lyubin, Dmitry

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Professor of the Department of Foreign Art.

State Hermitage Museum.
Head of “Arsenal” Department.
Doctor of Sciences in Art History, Associate Professor.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 328 01 13; e-mail: d.lyubin@gmail.com

Mezhinskaya, Vladislava

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Post-graduate student of the Department of Russian Art.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.
Phone: +7 931 348 50 80;
e-mail: vladislava.mezhinskaya@yandex.ru

Mironenko, Dmitry

The Holy Trinity Alexander Nevsky Lavra.
Head of the Icon Painting and Restoration Studio
of St John of Damascus, icon painter.
St Petersburg Seminary.
Lecturer of the Icon painting Department.
PhD (Art History).
1A Monastirka emb., St Petersburg 191167 Russia.
Phone: +7 921 755 10 57; e-mail: miricon@yandex.ru

Nesterova, Elena

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Professor of the Department of Russian Art.
Doctor of Sciences in Art History, Professor.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 328 01 13;
email: nesterova.museum@mail.ru

Nikitin, Yuri

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Head of the Department of History of Architecture
and Preservation of the Architectural Heritage.
Emperor Alexander I St Petersburg State Transport University.
Professor.

Doctor of Sciences in Architecture, Associate Professor.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.
Phone: +7 911 968 62 67;
e-mail: juri-nikitin@yandex.ru

Shamankova, Anna

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Associate Professor of the Department of Russian Art,
Secretary of the Academic Council.
PhD (Art History).
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 323 12 19; e-mail: annashamankova@ya.ru

Shilov, Valery

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Professor of the Department of Russian Art.
PhD (Art History), Associate Professor.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 328 01 13; e-mail: shilov-313@yandex.ru

Stolbova, Natalya

Palace of Children’s (Youth) Creativity
of the Krasnogvardeisky district of St Petersburg “On Lenskaya”.
Methodologist of Local History, Teacher.
2 Lenskaya str., 2 bldg., St Petersburg 195423 Russia.
Phone: +7 921 334 25 10; e-mail: npstolbova@gmail.com

Turchinskaya, Elena

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Professor of the Department of Russian Art.
PhD (Art History), Associate Professor.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 328 01 13; e-mail: eturchinskaya@yandex.ru

Информация для авторов

Периодическое издание «Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств» публикует статьи и материалы по следующим отраслям науки: 2.1.11. Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия (технические науки); 5.7.3. Эстетика (философские науки); 5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение). Периодичность издания 4 номера в год.

1. Автор предоставляет для публикации в журнале следующие материалы в отдельных файлах:

- а) текст статьи, включая справочный аппарат, не более 20 000 печатных знаков с пробелами (см. п. 2);
- б) файлы с иллюстрациями (см. п. 8.1);

2. Обязательными элементами публикации являются:

- а) шифр УДК, отражающий тематику статьи (см. сайт <http://naukapro.ru/metod.htm>);
- б) название статьи на рус. и англ. яз.;
- в) аннотация и ключевые слова на рус. и англ. яз.;
- г) сведения об авторе на рус. и англ. яз.;
- д) текст статьи;
- е) приставленный библиографический список.

3. Порядок размещения текста в файле каждой статьи:

- а) присвоенный шифр УДК;

б) инициалы и фамилия автора, название статьи, краткая аннотация (не более 800 печатных знаков с пробелами), ключевые слова на рус. яз. Ключевые слова (словосочетания) следует разделять точкой с запятой;

в) имя и фамилия автора, название статьи, краткая аннотация, ключевые слова на англ. яз. Ключевые слова (словосочетания) следует разделять точкой с запятой;

г) сведения об авторе на рус. и англ. яз. (см. п. 7);

д) список иллюстраций с подрисовочными подписями (см. п. 8.2);

е) текст статьи;

ж) примечания (см. п. 6);

з) библиографический список (см. п. 5).

4. Требования к оформлению текста

4.1. Текст должен быть набран 12-м кеглем Times New Roman.

4.2. Соблюдайте междустрочный полуторный интервал.

4.3. Избегайте принудительных переносов.

5. Оформление библиографического списка и ссылок

5.1. Оформление библиографического списка (см. ГОСТ Р 7.0.100-2018. Библиографическая запись. Библиографическое описание)

5.1.1. Библиографический список должен быть сформирован в алфавитном порядке. Сначала перечисляются источники (например, архивные материалы), затем литература на русском языке и других языках, использующих кириллицу, затем литература на иностранных языках, использующих латиницу. Электронные источники размещаются по алфавиту в библиографическом списке в зависимости от того, на кириллице или латинице название ресурса.

5.1.2. При библиографическом описании статьи в сборнике указывается автор и название статьи, название издания, фамилия составителя или ответственного редактора, название издающей организации, том, выпуск, место и год издания, номера страниц, на которых размещена данная статья.

5.1.3. При библиографическом описании **статьи в периодическом издании** указывается автор и название статьи, название издания, год, том, выпуск, номер или дата, номера страниц, на которых размещена данная статья.

5.1.4. При библиографическом описании **каталогов и альбомов** указывается название каталога (альбома), вид издания (каталог или альбом), фамилия составителя или редактора, автора вступительной статьи и комментариев, место, издательство и год издания.

5.1.5. При библиографическом описании **электронных ресурсов** обязательно название ресурса, его адрес и дата обращения. Например:

1. *Большакова Н.* Константин Маковский – коллекционер // Наше наследие [Интернет-журнал]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7502.php> (дата обращения: 10.06.2013).

2. Государственные гербы СССР, эмблемы и украшения отечественных кораблей и судов : каталог / под ред. А. М. Алёшина. Л. : ЦВММ, 1987. 155 с.

3. *Денисова М. В.* Реставрация вышитых панно Стежарусного кабинета Китайского дворца // Реликвия (Реставрация. Консервация. Музеи). 2011. № 25. С. 68–72.

4. *Каждан А. П.* Два дня из жизни Константинополя. СПб., 2002 // Большая онлайн библиотека e-Reading [Электронный ресурс]. URL: http://www.e-reading.biz/bookreader.php/1009747/Kazhdan_-_Dva_dnya_iz_zhizni_Konstantinopolya.html (дата обращения: 10.09.2013).

5. *Мейендорф И., протопресв.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / пер. Г. И. Начинкина; под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. 2-е изд., испр. и доп. СПб. : Византино-россика, 1997.

6. *Платон.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 2 / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М. : Мысль, 1993.

7. *Akşit İ.* Chora : Byzantium's Shining Piece of Art. Istanbul : Akşit kültür turizm yayınlari, 2010.

8. *Bazzani M.* Theodore Metochites, a Byzantine Humanist // Byzantion. 2006. Vol. LXXVI. P. 32–52.

9. *Belting H., Mango C., Mouriki D.* The Mosaics and Frescoes of St Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, D. C. : Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1978.

5.1.6. В соответствии с требованием РИНЦ **не следует использовать ссылки типа: Там же, Указ. соч., Он же, Ibid., а всегда указывать издание полностью.**

5.2. Оформление ссылок

Указатель ссылки на литературу и источники помещается в тексте в квадратных скобках с указанием порядкового номера по списку литературы и номера страницы (см. **ГОСТ Р 7.05-2008 Библиографическая ссылка**).

Например:

В тексте:

[3]

[3, с. 128; 7, с. 34–37]

В библиографическом списке:

3. *Добрынина В. И.* Философия XX века : учеб. пособие. М. : ЦИНО о-ва «Знание» России, 1997.

7. *Мейендорф И., протопресв.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / пер. Г. И. Начинкина; под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. 2-е изд., испр. и доп. СПб. : Византино-россика, 1997.

6. Оформление примечаний

Если в статье есть примечания, то они оформляются функцией «вставить ссылку автоматическую концевую»; указатель – цифра.

Например:

¹ Скульптура была установлена в 1912 г., но она носит эклектический характер.

¹² **Александр Иванович Полканов** – ученик и исследователь творчества Самокиша.

7. Сведения об авторах

В соответствии с требованиями ВАК автор предоставляет для публикации следующие сведения на рус. и англ. яз.:

- а) полное имя и отчество;
- б) все места работы на данный момент;
- в) должности и звания;
- г) контактную информацию (почтовый адрес, тел., e-mail).

8. Требования к иллюстрациям

8.1. Иллюстративный материал должен представляться в электронном виде в папке, **подписанной по фамилии автора**, в формате **TIF (растровая графика)** с разрешением **не менее 300 dpi** для цветных иллюстраций и **1200 dpi** для черно-белых при масштабе 1:1 или **EPS (векторная графика)**.

8.2. Обязателен **список иллюстраций с названием файлов и подписей** к ним. Подписи следует предоставить в той формулировке, в какой они должны быть в издании, и унифицировать. Например, если в одной подписи указывается название, место архитектурного сооружения, фамилия архитектора, год постройки, те же сведения должны присутствовать в остальных подписях.

Название каждого иллюстративного файла должно содержать фамилию автора статьи и номер по списку иллюстраций.

Например:

в названии файла: Кутейникова 1;

в списке иллюстраций: Кутейникова 1. А. Савин. Реквием. 1990. Правая часть триптиха

Внимание: Точка в названии файлов должна быть **только перед расширением!** В противном случае файлы могут оказаться непригодными!

9. Порядок рецензирования

9.1. Редакционно-издательский совет все поступающие рукописи направляет на рецензирование признанным специалистам по тематике рецензируемых материалов. В рецензиях указываются ученые степени, ученые звания, должности и места работы рецензентов. Подписи рецензентов должны быть заверены. Рецензии хранятся в редакции в течение 3 лет. При отказе в направлении

на рецензирование представленной автором рукописи редакция обязана направить автору мотивированный отказ. Редакционно-издательский совет вправе отклонить представленные к изданию рукописи.

9.2. Составитель представляет внешнюю рецензию на сборник в целом с указанием званий, должности и места работы рецензентов. Подпись рецензента должна быть заверена.

9.3. Аспиранты должны представить рекомендацию научного руководителя.

10. Стоимость публикации

Статьи авторов, не являющихся сотрудниками или аспирантами Санкт-Петербургской академии художеств, публикуются платно из расчета 1 авторская страница (1800 знаков с пробелами) 800 рублей. Оплата производится на основе письменного договора.

Контакты: +7 (812) 323 12 19; +7 (812) 328 78 01.

E-mail: nauchtrud@mail.ru секретарю редакционно-издательского совета Елезовой Софье Алексеевне.

Сайт издательско-полиграфического отдела Санкт-Петербургской академии художеств: <http://repin-book.ru>

Сайт Санкт-Петербургской академии художеств: <http://www.artsacademy.ru>

Information for Authors

The periodical “Nauchniye Trudy Sankt-Peterburgskoi Akademii Hudozhestv” (“Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts”) publishes articles in the following fields: 2.1.11. Theory and history of architecture, restoration and reconstruction of historical and architectural heritage (technical sciences); 5.7.3. Aesthetics (philosophical sciences); 5.10.3. Types of art (with indication of specific art) (art history). The periodical is issued four times a year.

1. The author should submit following materials for publication in Journal in separate files:

- a) text of the article, up to 20 000 characters including spaces (see p. 2);
- b) files containing illustrations (see p. 8.1)

2. Required parts of the publication:

- a) UDC code denoting subject of the article (see <http://naukapro.ru/metod.htm>);
- b) title of the article in Russian and in English;
- c) summary and keywords in Russian and in English;
- d) author's data in Russian and in English;
- e) text of the article;
- f) reference list.

3. Order of article's presentation in the file:

- a) UDC code given to the article;

- b) first name, surname of the author, title of the article, summary (up to 800 characters including spaces), keywords (reflecting the subject of the article) **in Russian**. Keywords or word-combinations are separated by a semicolon;

- c) first name, surname of the author, title of the article, summary, keywords (reflecting the subject of the article) **in English**. Keywords or word-combinations are separated by a semicolon;

- d) author's data in Russian and in English (see p. 7);

- e) list of captions (see p. 8.2);

- f) text of the article;

- g) comments (see p. 6);

- h) reference list (see p. 5).

4. Requirements for article's presentation

4.1. Articles are submitted in Times New Roman-12.

4.2. Line spacing should be 1,5.

4.3. Avoid forced hyphenation.

5. Requirements for presentation of the reference list

5.1. Reference list (see ГОСТ Р 7.0.100-2018 Bibliographic record. Bibliographic entry)

5.1.1. Reference list should be presented in **alphabetical order**.

First enumerate sources (e.g. archival documents), then literature in Russian and other languages based on the Cyrillic alphabet, then literature in languages based on the Roman alphabet. Electronic resources are arranged in the common reference list in alphabetical order depending on type of letters (Cyrillic or Roman) used in the resource title.

5.1.2. References to **collected articles** should contain author's surname, article's title, edition's title, surname of the redactor or editor-in-chief, title of the publishing organization, volume, issue, place and year of publication, page numbers of the article.

5.1.3. References to **articles in periodicals** should contain author's surname, article's title, edition's title, year, volume, issue, number or date, page numbers of the article.

5.1.4. References to **catalogues and albums** should contain catalogue's (album's) title, edition's type (catalogue or album), surname of the redactor and author of the introductory article and comments, place, publishing house, and year of publication.

5.1.5. References to **electronic information** should contain name of the resource, URL address and access date.

E. g.

1. *Большакова Н.* Константин Маковский – коллекционер // Наше наследие [Интернет-журнал]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7502.php> (дата обращения: 10.06.2013).

2. Государственные гербы СССР, эмблемы и украшения отечественных кораблей и судов : каталог / под ред. А. М. Алёшина. Л. : ЦВММ, 1987. 155 с.

3. *Денисова М. В.* Реставрация вышитых панно Стеклярусного кабинета Китайского дворца // Реликвия (Реставрация. Консервация. Музеи). 2011. № 25. С. 68–72.

4. *Каждан А. П.* Два дня из жизни Константинополя. СПб., 2002 // Большая онлайн библиотека e-Reading [Электронный ресурс]. URL: http://www.e-reading.biz/bookreader.php/1009747/Kazhdan_-_Dva_dnya_iz_zhizni_Konstantinopolya.html (дата обращения: 10.09.2013).

5. *Мейендорф И., протопресв.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / пер. Г. И. Начинкина; под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. 2-е изд., испр. и доп. СПб. : Византинороссика, 1997.

6. *Платон.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 2 / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М. : Мысль, 1993.

7. *Akşit İ.* Chora : Byzantium's Shining Piece of Art. Istanbul : Akşit kültür turizm yayınları, 2010.

8. *Bazzani M.* Theodore Metochites, a Byzantine Humanist // Byzantion. 2006. Vol. LXXVI. P. 32–52.

9. Belting H., Mango C., Mouriki D. The Mosaics and Frescoes of St Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, D. C. : Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1978.

5.1.6. References **ibid.** or **op. cit.** should not be used in the reference list. **The full title of the edition should be given.**

5.2. Page references

References need not be cited in text. References to literature are enclosed within the text in square brackets, which contain sequence number of the source and page number (see **ГОСТ Р 7.05-2008 Bibliographic references**).

E. g.

In text:

[3]

[3, с. 128; 7, с. 34–37]

In reference list:

3. *Добрынина В. И.* Философия XX века : учеб. пособие. М. : ЦИНО о-ва «Знание» России, 1997.

7. *Мейендорф И.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / Под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. СПб., 1997.

6. Comments

In case article includes additional comments, they should be numbered in text in superscripts (use function: Insert | Endnote) and placed as endnotes after the text.

E. g.

¹ Скульптура была установлена в 1912 г., но она носит эклектический характер.

¹² **Александр Иванович Полканов** – ученик и исследователь творчества Самокиша.

7. Author's data

Text of the article should be accompanied by author's data **in Russian and English**:

- a) Surname, first name;
- b) Official name of organizations, where the author works;
- c) Position, academic degree;
- d) Contact data: postal address, e-mail, telephone number.

8. Requirements for presentation of the illustrations:

8.1. All illustrations should be submitted in electronic version in **TIF** format (raster graphics) with at least 300 spi resolution for colour illustrations and 1200 spi for black-and-white photographs, 1:1 scale) or in **EPS** format (vector graphics) in one folder **named after the author's surname**.

8.2. Illustrations should be accompanied with **the list of captions** which is presented in the sequence the artworks are referred in the text. All captions should be unified. E. g. in case a caption includes name, place of the architectural construction, architect's surname, date of building – the same information should be given in all captions of this construction.

Name of each file with illustration should contain surname of the article's author and corresponding number in the list of captions.

E. g.

Filename: Kuteynikova 1

List of captions: Kuteynikova 1. A. Savin. Requiem. 1990. The right part of the triptych

9. Submitting the article for review

9.1. Editorial and Publishing Council submit all manuscripts for reviewing to acknowledged experts in the field of reviewing materials. Reviews should contain academic degree, academic status, position and official name of the institution where referees work. Referees' signatures must be certified. Reviews are kept in the editorial office for 3 years. In case manuscript is not accepted for reviewing, editors must send the author a letter with valid reason for rejection. Editorial and Publishing Council has a right to reject submitted manuscripts.

9.2. The compiler submits external review of the collected articles. Review should contain academic degree, position and official name of the institution where referees work. Referees' signatures must be certified.

9.3. Postgraduate students should submit their scientific advisors' recommendations.

10. Cost of publication

Publication of articles of the authors, who are not members of the staff or postgraduate students of St Petersburg Academy of Fine Arts comes at the author's expense: 800 rubles per one page (1800 characters with gaps). Payment is accomplished according to the Agreement on publication between the author and the St Petersburg Academy of Fine Arts.

Contacts:

Phone: +7 (812) 323 12 19;

+7 (812) 328 78 01

E-mail: nauchtrud@mail.ru for Sofia Elezova, Secretary of the Editorial and Publishing Council

Site of the Editorial and Publishing Department of St Petersburg Academy of Fine Arts: <http://repin-book.ru/>

Site of St Petersburg Academy of Fine Arts: <http://www.artsacademy.ru>

Содержание

Хромов О. Р. Художественные традиции московских изданий XVI–XVII веков.	3
Архимандрит Александр (А. Н. Федоров) Некоторые методологические аспекты исследований типологии церковной архитектуры	26
Шилов В. С. К истории живописной декорации собора Александра Невского в Варшаве	36
Кулькова Н. В. Росписи и иконы Н. Н. Харламова в интерьере собора Александра Невского в Варшаве	57
Мироненко Д. Г. Из истории и опыта воссоздания мерной иконы Петра I	77
Калимова Е. В. «Советский Парфенон» на Экспо-58 в Брюсселе	94
Столбова Н. П. Об атрибуции одного портрета кисти В. А. Тропинина	105

Боровская Е. А. К 200-летию Императорского общества поощрения художеств. Художественные мастерские Школы ИОПХ	116
Никитин Ю. А. Политехническая выставка 1872 года в Москве.	128
Любин Д. В. Исполнение частных заказов учениками батального класса Императорской академии художеств в XIX веке. К постановке проблемы	144
Нестерова Е. В. Атрибуция портрета молодого человека кисти А.В.Маковского из Государственного музея истории Санкт-Петербурга.	158
Турчинская Е. Ю. Экспрессионизм как «большой» стиль в отечественной живописи первой половины XX века	167
Авдошин Д. А. Идея преображения человека в творчестве Александра Иванова и Василия Чекрыгина	185
Евреиннова И. В. Историография театрального творчества Н. П. Акимова: проблемы изучения.	199
Булак К. А. Портреты северян в творчестве художников Сибири XX века.	209

Шаманькова А. И.	
Предчувствие ухода, или По ту сторону жизни: мотив смерти в автопортретах шестидесятников	222
Курпатова А. А.	
Образы эпоса «Абай Гэсэр» в произведениях современных бурятских художников	255
Грачева С. М. Кейран В. В.	
Межинская В. Р.	
Выставка дипломных работ выпускников академических вузов в парадных залах Академии художеств – 2022	266
Сведения об авторах	284
Информация для авторов.	294

Contents

Khromov, Oleg	
Artistic Traditions of Moscow Editions of the 16th–17th Centuries.	3
Archimandrite Alexander (A. N. Fedorov)	
Some Methodological Aspects of Typology Studies of the Church Architecture	26
Shilov, Valery	
On the History of the Painting Decoration of the Alexander Nevsky Cathedral in Warsaw	36
Kulkova, Natalya	
Paintings and Icons by Nikolay Kharlamov in the Interior of the Alexander Nevsky Cathedral in Warsaw	57
Mironenko, Dmitry	
From the History and Experience of Reconstruction of the Measured Icon of Peter the Great	77
Kalimova, Elena	
“Soviet Parthenon” at Expo-58 in Brussels	94
Stolbova, Natalya	
On the Attribution of One Portrait by Vasily Tropinin	105

Borovskaya, Elena

To the 200th Anniversary of the Imperial Society
for the Encouragement of the Arts.
Art Workshops of the School 116

Nikitin, Yuri

Polytechnic Exhibition of 1872 in Moscow 128

Lyubin, Dmitry

Execution of Private Commissions
by Students of the Battle Class Painting
of the Imperial Academy of Arts in the 19th Century. Problem
Statement. 144

Nesterova, Elena

Attribution of the Young Man's Portrait
Painted by Alexander Makovsky
from the State Museum of History
of St Petersburg 158

Turchinskaya, Elena

Expressionism as a "Grand" Style in Russian Art
of the First Half of the 20th Century. 167

Avdoshin, Daniil

The Idea of Human Transfiguration
in the Works by Alexander Ivanov and Vasily Chekrygin. 185

Evreinova, Irina

Historiography
of Nicolay Akimov's Theatre Work:
Research Problems. 199

Bulak, Ksenia

Portrait of Northerners
in the Works of Siberian Artists of 20th Century 209

Shamankova, Anna

Premonition of Leaving, or On the Other Side of Life:
Death Motive in the Self-Portraits of Artists of the Sixties 222

Kurpatova, Alla

Images of the Epic Abay Geser
in the Works of Contemporary Buryat Artists 255

Gracheva, Svetlana;**Keiran, Vadim;****Mezhinskaya, Vladislava**

Exhibition of Diploma Works
of Graduates of Academic Universities
in the Ceremonial Halls of the Academy of Arts, 2022 266

About the authors 289

Information for Authors 300

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина
НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

ВЫПУСК 64
январь / март 2023

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА

Научный редактор

В. А. Леньшин

вице-президент РАХ, доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой русского искусства

Составители

О. А. Резницкая,

доцент кафедры русского искусства

А. И. Шаманькова,

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры русского искусства

Рецензент

А. В. Корнилова

доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры искусствоведения СПбХПА им. А. Л. Штигица

Редакторы: Т. А. Бугаец, А. В. Уварова

Перевод на англ. яз. Г. М. Амировой

THE MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION

St Petersburg Academy of Fine Arts

ACADEMIC PERIODICAL SCIENTIFIC PAPERS

OF ST PETERSBURG ACADEMY OF FINE ARTS

ISSUE 64

January / March 2023

THE ISSUES OF THE RUSSIAN ART DEVELOPMENT

Scientific editor

Vladimir Lenyashin

Vice-President of the Russian Academy of Arts,

Doctor of Sciences in Art History, Professor,

Head of the Russian Art Department

Compilers:

Olga Reznitskaya

Associate Professor of the Russian Art Department

Anna Shamankova

PhD (Art History), Associate Professor of the Russian Art Department

Reviewer

Anna Kornilova

Doctor of Sciences in Art History, Professor,

Professor of the Art History Department, Stieglitz Academy of Art and Design

Translator: **Gulnaz Amirova**

Подписано в печать 11.01.2023. Тираж 1000. Объем 14,3 уч.-изд. л. Заказ 3877.

Подготовлено к печати и отпечатано в издательско-полиграфическом отделе

Санкт-Петербургской академии художеств

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17; www.repin-book.ru